Lucian Blaga
ORIZONT ŞI STIL
1935

FENOMENUL STILULUI ŞI METODOLOGIA

Chestiunile abordate în lucrarea de faţă, oricât de disparate ar părea, se revarsă toate în una singură. Ne propunem să vorbim despre „unitatea stilistică" şi despre factorii ascunşi, care condiţionează acest fenomen. Zona, ce am ales-o pentru cercetare, o socotim, dacă nu printre cele mai aride ale filosofiei? totuşi printre cele mai complexe şi mai abstracte in acelaşi timp. Subiectul are desigur şi aspecte mai puţin rebarbative, sau chiar prietenoase si îmbietoare, care se pretează la comentarii şi disocieri din cele mai subtile, şi mai ales la un prodigios şi pasionant joc al fantaziei. Pe noi problema ne atrage însă nu prin-complicaţiile şi prin peripeţiile posibile, de suprafaţa, ci prin-tr-o latură mai gravă şi mai dificilă a sa. „Unitatea stilistică - fie a unei opere de artă, fie a tuturor operelor unei personalităţi, fie a unei epoci în totalitatea manifestărilor ei creatoare, sau a unei întregi culturi, este între fenomenele susceptibile de-o interpretare filosofică, unul dintre cele mai impresionante. Stilul, atribut în care înfloreşte substanţa spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlineşte unitatea vie într-o varietate complexă de înţelesuri şi forme. Stilul, mănunchi de stigme şi de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, este coeficientul, prin care un produs al spiritului uman îşi dobîndeşte demnitatea supremă, la care poate aspira. Un produ» al spiritului uman îşi devine sieşi îndestulător, înainte de oriret prin „stil". Pornind la drum, într-o cercetare, pe mai multe planuri deodată, ne declarăm din capul locului fixaţi asupra unei pietre unghiulare: stilul e un fenomen dominant al culturii umane şi intră într-un chip sau altul în însăşi definiţia ei. „Stilul" e mediul permanent, în care respirăm, chiar şi atunci cînd rus ne dăm seama. Uneori se vorbeşte, ce-i drept, despre „lipsa de stil" a unei opere, a unei culturi. Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descopere ca improprie. Ea redă o situaţie, dar o agravează nejustificat. Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face altfel decît în cadru stilistic, în adevăr, frecventînd mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobîndeşti impresia hotărîtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă", ci mai curînd un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferenţă. O situaţie caracterizată prin termenul „amestec haotic" e în sine destul de precară, dar nu contrazice teza noastră despre imposibilitatea vidului stilistic.

In genere, omului i-a trebuit timp îndelungat pînă să bage de seamă că trăieşte necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezenţa stilului, mai ales în stratificările sale mai profunde, e pentru un anume loc şi pentru un anume timp oarecum egală şi neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simţim decît arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mişcarea pământului? Cele mai copleşitoare fenomene ne scapă, ne sunt insezisabile, din moment ce suntem integraţi în ele. Astfel şi stilul. Să nu se mire nimenea că recurgem la asemenea mari termeni de comparaţie. Ne vom convinge repede, în cursul cercetărilor noastre, că stilul e în adevăr o forţă, care ne depăşeşte, care ne ţine legaţi, care ne pătrunde şi ne subjugă. De obicei stilul îl remarcăm mai întîi la alţii, aşa cum şi mişcarea astronomică o sezisăm mai întîi în coordonatele altor stele si nu la steaua noastră, în ale cărei spaţiu şi mişcări suntem noi înşine angajaţi. Punerea în lumină a unei unităţi stilistice, scoaterea ei în evidenţă, presupune înainte de toate ieşirea din cadrul acestei unităţi, adică distanţare. Distanţarea faţă de fenomen e o condiţie elementară pentru obţinerea acelui sistem de puncte de reper necesar descrierii şi inventarierii fenomenului.

Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mişcăm într-o sferă mai strimtă, cînd vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă cînd vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi, în oricare din aceste accepţii, conceptul de stil rămîne de fapt şi aproximativ acelaşi, el devine doar mai abstract sau mai concret, şi-şi sporeşte sau îşi

reduce numărul concretelor, ce i se subsumează. Prezenţa egemonică a unui stil e cu atît rnai greu de stabilit, ca cît sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unităţi stilistice presupune în afară de distanţare, şi un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor întrolaltă si nu mai puţin înălţarea pină la o viziune sintetică. Fără de contactul susţinut, cu amănuntele, şi fără de suişul dîrz spre unitatea stăpînitoare, conceptul de stil rămîne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăţilor noastre de transpunere în concret, sau ale acelora de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil". Rămîne o ipoteză plauzibilă că sensibilitatea stilistică, darul special, care ne prilejuieşte comprehensiunea stilului, nu se constituie numai graţie simţurilor, ci şi graţie virtuţilor analitice şi sintetice ale spiritului. E vorba aici despre sensibilitatea stilistică necesară constatării unui stil, iar nu despre sensibilitatea stilistică, ce ar putea să stea eventual la baza plămădirii unui stil. Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adînci, se datoreşte unor factori în cea mai mare parte inconştienţi, cîtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere â conştiinţei. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele şase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un fapt epigonic, de reprivire duminicală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporţii crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să cunoască. Dar printre problemele, ce se pun cunoaşterii, problema aceasta a „stilului" e una din cele mai complexe şi mai dificile.

Cu cît sfera creaţiunilor, considerate sub unghi stilistic, e mai bogată si mai împrăştiata, cu atît stabilirea stilului presupune o mai categorică intervenţie a puterii de abstracţie, şi cu atît o mai mlădioasă putere de viziune. Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele cîteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidenţă, de pildă, unitatea stilistică, sub semnul căreia se strîng, recom-punînd un imens, dar secret organism, membrele disjecte ale barocului. Dificultăţile sporesc cînd, în afară de operele de artă, luăm în considerare şi operele de gîndire metafizică, sau chiar instituţii şi structuri sociale. Trebuie să-ţi fi însuşit oarecare ştiinţă a zborului si a planarii peste amănunte, cînd e vorba să cuprinzi cu privirea, în acelaşi ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitesimală şi statul absolutist. Numai de la mare, stăpînitoare altitudine se vor putea sezisa notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conţinuturi în aparenţă cu totul disparate. (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat raţiunii, etc. Din astfel de note recompunem „barocul".)

Fenomenul „unităţii stilistice" nu e o plăsmuire conştientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puţin productivă, decît» se crede. Planul conştient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creşteri organice. Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca sîngele, îşi are rădăcinile împlîntate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înfiinţează, ce-i drept, în legătură cu preo-cupările conştiente ale omului, dar formele, pe carele ia, nu ţin decît prea puţin de ordinea determinaţiilor conştiente. Pom limi-nar, cu rădăcinile în altă ţară, stilul îşi adună sucurile de acolo,, necontrolat şi nevămuit. Stilul se înfiinţează, fără să-l vrem, fără să-l ştim; el intră parţial în conul de lumină al conştiinţei,, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele şi întunecatul basm al vieţii telurice, întrebarea: care sunt substraturile unui stil? — ne conduce pînă în pragul primejdios şi încîntător al „naturii naturante". Nimic mai uşor de altfel, decît să arăţi, cît de puţin conştient se plămădeşte fenomenul „stil". Oricît creatorii ar prinde de veste că sunt părinţii unor fapte spirituale, ei nu-şi dau decît foarte stins, sau aproape de loc, seama, de caracterul stilistic mai profund al pro-duselor lor. în cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung pînă la conştiinţa că opera realizată implică accente şi atitudini, şi poartă şi o pecete formală, care le depăşesc intenţiile. Sub acest aspect paternitatea devine problematică. Autorii unor opere spirituale nu ignoră, e drept, cu totul, formele şi articulaţiile stilistice ale propriilor opere; ei îşi dau neapărat seama de anume aspecte stilistice ale operelor lor, dar aceste aspecte sunt exterioare. Ori stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă şi rînduri — rânduri de sepale acoperite şi un cotor de forme oarecum subteran şi cu totul ascuns. Esteticienii, descoperind stilul ca patrimoniu unitar, de forme, accente, şi motive, al unei regiuni sau epoce, au fost aşa de surprinşi de logica şi consecvenţa lăuntrică a acestora, încît au crezut că fenomenul trebuie atribuit unei

specifice „voinţe de formă". Cu aceasta se instala în estetică o uimită şi neajutorată greşeală de interpretare. Interpretarea putea să satisfacă pentru un moment, dar nu în permanenţă. In răstimp ne-am mai obişnuit cu măreţia firească, şi de loc făcută cu socoată, a fenomenului. Urmarea acestei obişnuiri este o nouă atitudine, graţie căreia înclinăm să interpretăm stilul ca un ienomen, care în esenţa sa nucleală, se produce în afară de orice intenţii, şi uneori în pofida oricăror intenţii ale conştiinţei, iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susţinute „voinţe de formă". De obicei numai oamenii, care geogra-ficeste sau cronologiceşte trăiesc şi respiră în spiritul unei alte unităţi stilistice, sunt în situaţia de a lua act în chip conştient de „unitatea stilistică" a operelor aparţinătoare unei anume regiuni sau vremi. Faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărniceşte apariţia conştiinţei despre acest stil. Este extrem de probabil că vechii greci, în cea mai pură perioadă stilistică a lor, nici n-au bănuit măcar corespondenţele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă între un templu acropolean şi matematica euclidiană, sau între sculptura lui Praxiteî şi metafizica platonică. Tot aşa e extrem de probabil că autorii fără nume ai catedralelor gotice nici n-au visat măcar că formele acestor clădiri si tectonica abstractă a metafizicei scolastice sunt înfrăţite prin peceţile unuia şi aceluiaşi stil, şi că aceste diverse produse ale geniului uraan posedă undeva, in temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinaţi în stilul lor, decît ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conştiinţa periferială despre stilul lor. Cei din-tîi care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicii; acei italici de veche cultură, care stăruiau în tradiţia romanicului, şi care cu toată fiinţa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decît un grav neajuns şi o primejdie de sălbăticire. Ideea despre gotic a acestor italici echivala cu o reacţiune; ei înţelegeau stilul gotic ca un snop de negaţiuni, ca o pădure de stihii ale nopţii încă nedomesticite, ca o abatere profund condamnabilă de la o veşnică normă. Reacţiunea aceasta implica totuşi apercepţia unui fenomen unitar într-o masă de aparenţe haotice. De la o asemenea reacţiune, de mare amploare aperceptivă, dar negativă, pînă la ideea pozitivă despre stilul gotic, era încă un pas enorm de făcut. Să însemnăm că pasul, decisiv a fost făcut, fără ezitare, de abia în timpul romanticilor, în opoziţie multiplă faţă de tradiţia clasicistă, romanticii, împinşi de o secretă afinitate, au privit cei diritîi cu totul treji, fenomenul gotic, preţuindu-l ca atare sub toate aspectele, şi pînă la exaltare. Se vede diri acest unic exemplu istoriceşte controlabil, cît de epigonică e „cunoaşterea" stilului, faţă de „fenomenul" în sine al stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ tirzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească cîtă vreme o colectivitate creatoare de stil trăia încercuită în sine însăşi.

Ori europeanul a trăit pînă mai acum o sută de ani, succesiv sau alternant, în asemenea înlănţuiri izolatoare. Ideea, mai abstractă, de stil ca atare, a putut să prindă fiinţă numai în clipa cînd oamenii au luat în chip neaşteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingînd alte regiuni, fie prin înviorarea duhului istoricist. Paralel cu înflorirea studiilor istorice şi cu o anume elasticizare a sensibilităţii stilistice europene, însăşi ideea de stil a evoluat, cîştigmd pas cu pas în amploare şi profunzime. Nu e nevoie să amintim că la început se vorbea despre „stil" numai în legătură cu operele de artă. Ideea de stil, o dată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată şi de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adîncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activităţii umane începură a fi subsumate acestei idei. De la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de „stil cultural". Ideea de stil cultural, în sens larg, e chiar cu totul recentă. Ea s-a cristalizat într-o perioadă de acut criticism conştient, într-o fază istorică de saturaţie intelectuală, cînd spiritul european,, pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărînd într-o epocă fără profil precis, şi de un nivel stilistic scăzut, ideea de „stil", în ultima sa semnificaţie, s-a asociat şi cu pasionante preocupări reformiste. La Nietzsche ideea era întovărăşită ca de un regret şi aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul unui trecut romantic, si motiv de atitudini profetice, patetic susţinute, în lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de coloare şi fără de faţă. Pe urmă ideea, dezbărîndu-se de orice romantism, s-a consolidat, desfăsurîndu-se ca meditaţie filosofică curată, vastă şi lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvorak, Spengler, Keyserling şi alţii, ideea de stil devine aproape „o categorie" dominantă, pur cognitivă, prin

pervazul căreia sunt privite toate creaţiunile spiritului uman, de la o statuie pînă la o concepţie despre lume, de la un tablou pînă Ja un ase-zămînt de însemnătatea statului, de la un templu pînă la ideea intrinsecă a unei întregi morale omeneşti. Cu aceasta ideea de stil a cucerit aproape o poziţie categorială. Suntem aşa de obişnuiţi să condamnăm prezentul, încît nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gînd bun. Totuşi timpul nostru are şi laturi? care ar merita oarecare elogiu. Ni s-a dat să trăim într-o epocă de generoasă înţelegere pentru toate timpurile si locurile, şi de foarte elastică sensibilitate stilistică. Iată un aspect la care ar trebui să luăm puţin seama, dacă voim să scăpăm întrucîtva de complexul de inferioritate, ce ne ţine fixaţi, în nici o altă epocă, omul european nu se poate mîndri cu o atît de vibrantă capacitate de simpatie si înţelegere faţă de produsele spirituale de aiurea, în timp şi în spaţiu. În nici o alta epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atît de universale. Această putere de înţelegere conştientă a luat chiar proporţiile impunătoare ale unui record care nu ştim cum va mai putea fi întrecut. Să ni se arate cînd şi unde realităţi atît de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic - şi medievaî-arnerican, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atît de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest tîrziu pămîut european! Nu vom trece cu vederea, fireşte, nici reversul medaliei. În adevăr, concomitent cu sporul fără măsură al înţelegerii pentru toate stilurile de pretutindeni şi de totdeauna, se pare că a dispărut dintre noi „unitatea stilistică" în înţelesul originar, de fenomen masiv, făcînd loc amestecului şi promiscuităţii. Sunt oare „stilul", ca apariţie reală si masivă, şi „sensibilitatea stilistică elastică" - fenomene alternante, care îşi dispută, geloase, pînă la acaparare totală, sufletul uman? într-un sens se poate ca stilul, ca fenomen de ansamblu, şi acuta conştiinţă despre stil să fie săbii care nu încap în aceeaşi teacă. Rostim cu aceasta fireşte numai o părere în genere despre un raport de excludere probabil. Raportul de excludere nu e însă nici necesar, nici inevitabil. Excepţiile sunt posibile, fără de a strica o rînduială dată prin chiar firea lucrurilor. Istoria ne serveşte destule argumente învestite cu darul de a îmblînzi întrucîtva pesimismul, care atribuie conştiinţei o funcţie prea sterilizantă. Un Leonardo, incontestabil geniul cel mai creator din toate timpurile, totodată însă si unul dintre spiritele cele mai conştiente şi treze ale omenirii, constituie o veşnică si decisivă dovadă că „stilul" şi „conştiinţa" se pot şi întregi, cu netăgăduite avantaje pentru fiecare parte. Puterea creatoare şi ingineria calculată s-au unit nu o dată în preţios aliaj, prilejuind rare şi cu totul superioare momente în istoria umanităţii. Faptul e pe deplin controlabil. Operele creatorilor de tip leonardesc, ale unui E.A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valery, reduc la tăcere chiar şi cele mai gureşe argumente potrivnice.

Istoria artelor şi morfologia culturii şi-au cîştigat în ultimele decenii, prin cercetări de splendide eforturi, merite considerabila, punînd în lumină fenomenul „unităţii stilistice".

Cercetătorii în această direcţie s-au străduit în primul rînd să scoată în evidentă fenomenul însuşi, dîndu-i relieful necesar, înainte de a fi explicat, fenomenul cerea să fie constatat ca atare. Dar însăşi „constatarea" prezenta, chiar în cazul acesta, mai mult decît în cazul altor fenomene, dificultăţi descurajante. Graţie ostenelilor depuse, fenomenul ni se pare astăzi mult mai firesc, decît putea să fie pentru cei ce l-au observat întîia oară. Perspectiva aceasta e însă de dată cu totul recentă. Să nu uităm că sute şi sute de ani, oamenii au trecut orbi pe lîngă acest fenomen omniprezent. Cei ce au izbutit întîia oară să taie în varietatea, cu înfăţişare de anarhie, a creaţiunilor umane, relieful unor unităţi stilistice, trebuie să fi simţit o imensă satisfacţie. Descoperirea echivala aproape cu o creaţiune din nimic. Satisfacţia lor trebuie să fi fost de puterea aceleia resimţite de Goethe, cînd a aflat despre isprava unui naturalist englez, căruia i-a venit ideea năstruşnică de a clasifica norii după „tipuri". Să recunoaştem că n-a fost puţin lucru să închegi aparenţele disparate şi capricioase ale creaţiunilor culturale în blocuri consistente şi substanţiale. A privi ansamblurile diverselor epoci sau culturi sub unghiul unor unităţi stilistice înseamnă în adevăr a introduce o ordine în împărăţia norilor. Ideea e grandioasă. Operaţia ordonatoare, săvîrşită timp de cîteva decenii sub acest semn, nu dezminte prin nimic pretenţia ei la acest titlu şi epitet.

Să trecem la o chestiune mai aridă. Stilul, ca fenomen, pune unele probleme delicate metodologiei filosofice. Stilul poate fi privit sau ca un fenomen, ce urmează să fie cuprins ca atare, şi descris în consecinţă; sau ca un fenomen, ce urmează să fie explicat, şi aprofundat în consecinţă. Pentru simpla cuprindere şi descriere a spectaculosului ni se îmbie mai ales două

metode: metoda „fenomenologică", şi metoda „morfologică". O operă de arta, o idee matematică, un precept moral, o instituţie socială sunt fapte, care intră în posesia deplină a sensului lor numai ca momente în ordinea unei intenţionalităţi conştiente. „Stilul", îăcîndu-şi apariţia în legătură cu asemenea fapte ale conştiinţei, s-ar crede că se pretează din cale afară la consideraţii sub unghi fenomenologic. E suficient însă să încercăm a socoti stilul, potrivit procedeelor şi tehnicei fenomenologice, ca moment integrat, prin esenţa sa, într-o intenţionalitate conştientă, pentru a ne izbi de dificultăţi foarte supărătoare. După părerea noastră, stilul, al unei opere de artă de pildă, se întipăreşte, ce-i drept, ©perei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenţionalităţi conştiente. Oricit de intenţională sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adîncă, a ei, un produs al unor factori în ultima analiză inconştienţi. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenţionată, iar nu în aceea a conştiinţei. În genere faptele, care pot îi considerate sub aspect stilistic, ţin - prin locul ce-l ocupă în existenţă - de ordinea spiritului şi a conştiinţei; prin unii factori, care le determină pe dedesubt, aceste fapte aparţin însă unei ordine de dincolo de conştiinţă. Ori, după cum ni se va descoperi în cursul acestui stadiu, aceşti factori, de dincolo de conştiinţă, îşi găsesc expresia integrală chiar în stilul creaţiunilor. Astfel stilul, ca fenomen, ni se pare că se sustrage cercului de lumină al fenomenologiei curente, exact în măsura în care el nu poate fi integrat într-o ordine de intenţionalitate conştientă. In unele privinţe „stilul" ni se prezintă ca un fenomen, pentru descripţia si reliefarea căruia se apelează, poate cu şansele cele mai mari, la metoda morfologică. Pentru cei dispuşi să confunde fenomenologia cu morfologia, notăm următoarele: morfologia, aşa cum se practică, nu preface faptul, luat în studiu, în obiect al „conştiinţei transcendentale", şi nici nu ţine suplimentar să descopere esenţa faptului în cadrul unei intenţionalităţi. Morfologia studiază forme, în calitatea lor de forme, înscrise pe un portativ de fapte fireşti. Morfologia introduce o ordine plastică în lumea aceasta dinamică şi fără statornicie a formelor. Morfologia nu caută esenţe absolute, abstracte si inalterabile, ca fenomenologia; ea încearcă mai curînd, cu impresionante aptitudini de mlădiere, să stabilească forme dominante, originare, şi forme secundare, derivate. Un exemplu clasic de morfologie: Goethe deriva din forma „foaie" toate formele parţiale ale plantei: rădăcina, tulpina, petalele, staminele etc. în spiritul morfologiei, formele „derivate" posedă, precum ne arată acest exemplu, adesea numai o vagă asemănare cu presupusa formă „primară", si câteodată aproape nici o asemănare exterioară. Datorită plasticităţii şi flexibilităţii sale metodice, morfologia face o trăsătură de unire între forme de aspecte foarte diferenţiate („rădăcină", „tulpină", „petalele", „staminele"). Fenomenologia, pusă în situaţia de a se pronunţa asupra „esenţei" acestor forme (rădăcina, tulpina, petalele, staminele) e sigur că nu se va opri la forma „foaie". „Esenţele", spre care tinde fenomenologia, sunt statice şi rigide, cîtă vreme „fenomenele originare", sau formele „primare", „dominante", spre oare tinde morfologia, sunt dinamice şi curgătoare. Fenomenologia, adusă în situaţia de a studia aceleaşi fapte, se va osteni să diferenţieze esenţialul de neesenţial, ceea ce în fond nu înseamnă prea mult, dacă ţinem seama de împrejurarea că de această operaţie se îngrijeşte inteligenţa normală prin propria ei fire. în studiul formelor morfologia face cu totul alte eforturi. Morfologia priveşte între altele o formă dominantă şi ca un „habitus", - morfologia studiază adică această formă şi în raport cu toate posibilităţile sale latente. Ori „posibilităţile" zac uneori, prin aspectul lor, foarte departe de ceea ce e forma primară dominantă 1. Studiul acestor posibilităţi ni se pare de-o extremă utilitate.

De altfel fenomenologia şi morfologia se mai diferenţiază şi sub alte unghiuri. Cîtă vreme fenomenologia e o metodă pur descriptivă, activată uneori într-un complicat angrenaj de artificii teoretice, morfologia reprezintă o metodă descriptivă mai degajată şi de-o respiraţie mai liberă. Spre deosebire de fenomenologie, metoda morfologică face pe urmă şi un pas spre poziţia explicativă, întru cît vrea să scoată la iveală şi latura criptică a fenomenului luat în studiu.

„Stilul" ni se descopere în parte ca o unitate de forme, accente si atitudini, dominante, într-o varietate formală şi de conţinuturi, complexă, diversă şi bogată. Sub raportul caracterizării, morfologia posedă, după cum suntem încredinţaţi, în mare măsură facultatea comunicării cu fenomenul „stilului". S-ar putea face loc doar unor nedumeriri, dacă

morfologia e în adevăr în stare să ne spună despre fenomenul stil, tot ce se poate spune. Părerea noastră e că nici morfologia nu istoveşte fenomenul! Fenomenul „stil" conţine şi implică şi unii factori, care depăşesc capacitatea de simpatie şi posibilităţile de sezisare ale morfologiei. Aceasta, fiindcă fenomenul stil constă nu numai din „forme", ci şi din alte elemente, precum: orizonturi, accente şi atitudini. Ori morfologia, după cum o trădează numele, e făcută în primul rînd să ne pună în contact cu lumea formelor, îndeosebi sub unghi explicativ se ridică, pe urmă, în legătură cu fenomenul stilului o seamă de întrebări, cărora morfologia, cu virtuţile ei explicative cam reduse, le rămîne hotărît debitoare.Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cîtuşi de puţin „explica", în lucrarea noastră, răspunzînd unui interes teoretic complex, vom avea astfel adesea prilejul să trecem dincolo de barierele morfologiei. Pe plan descriptiv şi analitic, vom recurge, după împrejurări, şi după natura problemelor,, la toate procedeele, dovedit rodnice, care ne stau la dispoziţie, iar pe plan explicativ vom face apel îndeosebi la procedeele şi construcţiile „psihologiei abisale" sau ale psihologiei inconştientului, pe care o lărgim printr-o disciplină nouă pe care o întemeiem, numind-o „noologie abisală". Noologia abisală se referă la structurile spiritului inconştient (noos, nous) căci alături de un „suflet" inconştient, noi admitem şiexistenţaunui„spirit" inconştient.Cu aceasta indicăm nu numai procedeele, de avantajele cărora vom încerca să ne folosim, dar circumscriem totodată şi terenul, pe care vom dura construcţiile teoretice necesare.

<nota>1. Că metoda morfologică nu se reduce nici la un simplu „platonism" am arătat în încercarea noastră asupra Fenomenului originar (1925). Diferenţiam atunci metoda morfologică, atribuindu-i un caracter mai dinamic şi mai flexibil. Platonismul e static. în acel studiu am mai stabilit că un „fenomen originar" se deosebeşte de o idee platonică prin aceea că manifestă aspecte şi momente „polare". „Foaia", fenomenul originar al vegetaţiei, după Goethe, ia atîtea forme şi atît de diferite, devenind rădăcină, tulpină, eorolă, stamine, etc. mulţumită dinamicei sale polare: „foaia" se contractă şi se dilată, ritmic. De altfel In studiul asupra Fenomenului originar, departe de a accepta fără critică metoda morfologică, am arătat, dimpotrivă, că ea mi ni se pare potrivită cercetărilor în orice domeniu. Terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-am găsit în domeniul filosofici culturii. Cu aceasta n-ara voit însă să eliminăm din filosofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective.
</nota>

CELĂLALT TĂRIM

Pentru psihologia curentă „inconştientul" trece în genere drept o realitate de natură psihică. Nu toţi psihologii sunt însă convinşi de existenţa unui psihism inconştient. Se face de fapt o distincţie între inconştientul organic-fiziologic şi inconştientul psihic, - o distincţie, la care aderăm fără discuţie. Cele mai multe procese organice sunt „inconştiente", în sensul că nu sunt nici însoţite, nici dirijate de conştiinţă. Termenul are în cazul acesta un înţeles strict negativ. Aplicat asupra organicului, acest termen indică numai ceea ce organicul nu este. Propoziţia: „organicul e inconşient" înseamnă: „organicul nu este conştient", si nimic mai mult. Pe plan psihologic însă, „inconştientul" e conceput în înţeles pozitiv, ca substanţă sau ca o realitate sui generis. Psihologia actuală, mai ales psihanaliza şi parapsiho-logia, vorbind despre „inconştient" se referă categoric la factori, elemente, procese şi complexe, cărora le atribuie cu toată seriozitatea o natură psihică, în aceeaşi măsură ca şi conştiinţei. Din parte-ne recurgem la ipoteza psihismului inconştient ca la un punct de plecare în cercetarea, ce-o întreprindem. Inconştientul, ca factor psihic, ni se pare o mărime de domeniul probabilităţilor; mai mult: o mărime, cu care atîtea şi atitea fapte de experienţă zilnică ne invită să calculăm. Acestei idei îi recunoaştem o îndreptăţire nu mai mică decît multor termeni fundamentali ai asa-ziselor ştiinţe pozitive. Desigur că inconştientul e numai un factor bănuit, dar teoreticeşte el e cam tot atît de legitimat, cum ar fi de pilda factorul „energiei" în ştiinţele fizice. Noţiunea, de-un profil încă nebulos, a inconştientului, fiind abia de cîteva decenii încetăţenită în preocupările teoretice ale gînditorilor şi, ale psihologilor, şi aparţinînd din nefericire unui domeniu, care opune rezistenţe hotărite metodelor măsurătoare, nu se bucură însă nici pe

departe de prestigiul teoretic al unor noţiuni, cum este de pildă aceea a „energiei". E la mijloc şi o chestie de obişnuinţă. Cel mai bun colaborator al acestei idei va fi însuşi timpul. Deocamdată încercările critice, uneori nu lipsite de vigoare combativă, împotriva teoriei despre inconştient, se ţin lanţ. E poate la mijloc şi teama de-o nouă teologie. Aceste încercări reamintesc în orice caz foarte de aproape opintirile inoportune ale acelor gînditori, cari voiesc să elimine din ştiinţă noţiuni sau construc-ţiuni precum sunt aceea a „energiei" sau a „substanţei", pe motiv că aceste noţiuni ar fi simple ficţiuni, fără de nici o aderenţă la realitate. Vom trece cu vederea toate aceste încercări de proscriere. Ele se bazează în genere pe o concepţie, care vrea să trunchieze „cunoaşterea umană" dincolo de hotarele permisului. Această concepţie vrea să reducă cunoaşterea umană la un nucleu de sensaţii, prefăcînd-o într-o apariţie paradoxală ca o cometă fără coadă. Ne vom ocupa mai Ia vale numai cu unul din atacurile critice, de dată mai recentă, împotriva ideii despre inconştient, arătînd în ce măsură şi acest atac poate fi socotit ca un efect steril al unui excesiv zei pozitivist, cu toate că lovitura nu vine de loc din tabăra pozitivistă.

Inconştientul, ca arie psihică, circumscrie un domeniu, în care s-a lucrat enorm, şi cu rezultate, practice chiar, de necontestat în ultimele decenii. In majoritate, aceste lucrări s-au constituit sub semnul tutelar al psihanalizei, prin ceea ce ideea despre inconştient încărcată de mari virtualităţi, s-a desfigurat uneori pînă la caricatural. Anevoie se va mai găsi astăzi vreun intelectual, la urechile căruia să nu fi pătruns încă acele stranii zvonuri despre „refulare", despre „complexul Oedip", despre „sublimare", şi despre alte lucruri la fel. Doctrina psihanalitică, după ce a izbutit să înmlădie un univers întreg după legea sa, începe în sfîrşit să se bucure de o popularitate suspectă, ce dă de gîndit. Nu constituie oare această popularitate un semn că învăţătura psihanalitică se apropie răspicat de pragul judecăţii?! Să sperăm că impresia aceasta nu ne înşeală. Poate că nu e nevoie decît de încă un efort de dezmeticire, pentru ca psihologia, doctrină clădită pe o poziţie expusă tuturor vînturilor, să fie săltată într-o nouă fază cu totul îmbucurătoare, în adevăr, dacă psihologia ţine să recolteze roadele reale ale psihanalizei, va trebui să arunce peste bord un enorm balast de uscături. Farade această curăţire a terenului nu e cu putinţă nici un pas înainte. Nu vom ezita să recunoaştem psihanalizei merite, chiar excepţionale, întru elucidarea unor anume mecanisme ale vieţii psihice, conştiente şi inconştiente. Ne referim, după cum aproape de la sine se înţelege, îndeosebi la descoperirea mecanismului „refulării", sau la descoperirea mecanismului răbufnirii din nou în conştiinţă a unor conţinuturi refulate. Aceste merite nu ne obligă însă de loc la recunoaşteri totale şi necontrolate. Cu toate că nu intenţionăm să intrăm într-o critică amănunţită, vom face ioc aici unor categorice rezerve, mai ales faţă de acea tendinţă a psihanalizei, degenerată de la o vreme în obsesie şi manieră, de a reduce viaţa psihică inconştientă la forme stereotipe. îmbucurător e că reacţiunea faţă de excesele de simplificare obtuză a început chiar în rîndurile psihanaliştilor. Cînd s-a emis ideea despre inconştient, s-a deschis o problemă, pentru soluţionarea căreia, psihanaliza n-a furnizat totdeauna mijloace adecvate. O ieşire din fundătură credem că nu e posibilă decît reluînd legăturile cu o mai veche tradiţie psihologică. Să reamintim pentru neiniţiaţi că „inconştientul", ca factor de natură psihică, nu este o descoperire a psihanaliştilor. Descoperirea revine psihologiei mai vechi, sacrificată în chip nemeritat şi cam orbeşte în timpul experimentalismului. Descoperirea „inconştientului" constituie un titlu de glorie mai ales pentru „filosofia naturii", pe care au propus-o cu neasemuit patos diverşi gînditori romantici, precum Schelling, Carus, sau poeţi-gînditori ca Goethe, dar şi alţii din aceeaşi epocă. Romantismul, mişcare de o foarte elastică sensibilitate, s-a aplecat cu imens interes şi cu acaparantă pasiune peste clarobscurul vieţii sufleteşti. Acei gînditori, poeţi şi medici, toţi de bună-credinţă, deşi uneori de îndoielnică faimă, atacau problema inconştientului cu totul din altă parte, decît s-a făcut mai tîrziu. Nimeni nu va tăgădui, că ei ştiau totuşi lucruri cîteodată din cale afară de interesante despre viaţa psihică inconştientă. Rostind acestea, nu voim decît să restituim romantismului un merit la care are un drept de necontestat.

Faptul că acest merit a fost dat uitării e întrucâtva explicabil. Romanticii şi psihanaliştii atacă anume problema inconştientului din puncte aşa de diferite, încît mult timp s-a crezut că nici nu e vorba despre o comunitate de obiect. Spre a ajunge la punctul cel mai ascuns, cel mai profund al inconştientului, romanticii au dat năvală prin poarta metafizică. Pe

calea aceasta nu se putea ajunge însă decît la o viziune globală, dar cam goală sau foarte rarefiată, despre inconştient. Conceptul era oarecum de natură fiduciară. Psihanaliştii pornesc de la capătul celălalt, adică mai de la suprafaţă, de unde încetul cu încetul se putea constitui o idee sau o viziune mai plină despre structura şi conţinutul inconştientului. Afişînd un nejustificat dispreţ faţă de orice perspective metafizice, psihanaliştii şi-au cucerit degrabă poziţia definitivă. De pe această poziţie nu mai era posibil, la un moment dat, nici un spor de cunoaştere, în permanenţă,, poziţia devenea astfel intenabilă. Psihanaliştii se cred în posesia inconştientului total, cîtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decît în zone mărginaşe. Ideea inconştientului e ameninţată să devină manivela unei flaşnete cu melodii stereotipe. Psihologiei şi gîndirii filosofice i se impune actualmente cu toată seriozitatea problema de a umple viziunea romantică despre inconştient cu structuri şi conţinuturi pozitive. Simpla formă, vastă, dar găunoasă, la care s-a oprit viziunea romantică despre inconştient, trebuie gros şi îndesat căptuşită prin adoptarea a tot ce este pe deplin asigurat pe urma eforturilor psihanalizei şi parapsihologiei, dar şi pe urma eforturilor altor doctrine. Viziunea romantică era lipsită de substanţă articulată; psihanalizei îi lipseşte perspectiva vastă în adînc. Ambele învăţături sunt trunchiate, parţiale; una e prea anemică, cealaltă sufocată. Problematicele şi procedeele sunt însă susceptibile de îmbinare. Va trebui să se reia tradiţia romantică veche, care desena cadrele unei viziuni; să i se adauge sporul miezos obţinut pe alte căi, şi să se atace pe urmă masivul central al problemei. Ne înscriem cu alte cuvinte printre adepţii unei concepţii, şi largi şi articulate, în acelaşi timp, despre inconştient. Inconştientul, nu e numai un focar metafizic nevăzut,, care prezidează la formaţiunile organice, sau căruia îi revine conducerea vieţii fiziologice şi conştiente, cum în cea mai mare parte îl înţeleg romanticii, începînd cu Schelîing şi sfîrşind cu Garus sau cu Hartmann. Dar inconştientul nu are nici numai simplul caracter receptacular, pe care i-l atribuie psihanaliştii; inconştientul nu e adică un simplu subsol al conştiinţei, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente de ale conştiinţei. Inconştientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică şi cu iniţiative proprii; inconştientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanţial organizat după legi imanente. Inconştientul nu e un simplu „haos1" de zăcăminte, de provenienţă „conştientă". Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconştientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcţii suverane, şi de o ordine şi de un echilibru lăuntric, graţie cărora el devine un factor în mai mare măsură sieşi suficient, decît e „conştiinţa". Ar fi poate exagerat să afirmăm că inconştientul e un cosmos; el e totuşi ceva ce aduce a cosmos. Dacă ni se îngăduie să alcătuim din substantivul „cosmos2" un adjectiv, aşa cum din substantivul „haos" s-a format adjectivul „haotic", am acorda inconştientului un epitet în consecinţă. Inconştientul are caracter „cosmotic", nu „haotic". „Cosmotică" e orice realitate de pronunţată complicaţie interioară, de-o mare diversitate de elemente şi structuri, organizată potrivit unei ordine imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăşi, adică relativ sieşi suficientă. Potrivit sensului, pe care-l atribuim acestui termen, vom risca afirmaţiu-nea, că inconştientul, ca realitate pshică, posedă un caracter mai „cosmotic" decît conştiinţa. Rostim cu această propoziţie un fel de ipoteză de lucru, de care credem că e oportun să se ţină seama în orice cercetări în domeniul inconştientului. E aproape de prisos să precizăm că perspectiva, ce o deschidem, posedă caratele unei simple anticipaţii, care urmează să fie confruntată cu faptele psihologice. Poate nu e departe momentul cînd va ieşi la iveală că psihanaliza, cu rezultatele ei, se găseşte de abia în mahalaua „celuilalt tărîm", cum am putea numi inconştientul, recurgînd la o metaforă, ce ni se îmbie de la sine. în orice caz, nu ne poate fi spre pagubă dacă în psihologia abisală ne fixăm, sub beneficiul încercării, asupra perspectivei cosmetice. Deocamdată psihologii abisali, între care cîţiva de mondială notorietate, ni se pare că văd inconştientul, într-o perspectivă mult prea îngustă. Ei înclină să umple cadrele inconştientului mai vîrtos cu conţinuturi de provenienţă conştientă. Se ştie cît de mult şcoala lui Freud stă sub obsesia şi în strîmtoarea acestui procedeu. Jgheabul a fost pe urmă lărgit din partea elveţianului Jung. Psihanalistul disident a îmbogăţit într-un chip cu totul remarcabil, doctrina despre inconştient, îndeosebi trei idei revin în lucrările lui Jung în diverse variante; credem a nu ne înşela dezvelindu-le astfel:

1. Jung e de părere că în cadrul inconştientului se alcătuieşte, polar faţă de plăsmuirile

şi conţinuturile conştiinţei, un fel de plăsmuiri si conţinuturi de compensaţie.

2. Jung pretinde că inconştientul, în zonele sale mai adinei şi de-o extensiune oarecum colectivă, e plin de zăcămintele experienţelor ancestrale.

3. Jung mai crede că inconştientul devansează anume stări ale personalităţii conştiente.

Iată deci aria inconştientului îmbogăţită simţitor, întîi cu înjghebări psihice compensatorii faţă de conştiinţă, al doilea cu conţinuturi de provenienţă ancestrală, şi al treilea cu devansări ale conştiinţei. Examinînd acest aport la psihologia abisală, vom băga de seamă că în cele din urmă şi Jung imaginează conţinuturile inconştientului tot în funcţie de conştiinţă; dar aceasta într-un fel mai nuanţat şi mai imperceptibil decît o fac psihanaliştii de şcoală veche. Chiar şi cele mai avansate opinii despre inconştient ne apar astfel impregnate de oarecare prejudecăţi si de-un anume sentimentalism, care ne ţine legaţi de luminozitatea conştiinţei. Psihologia inconştientului se găseşte de fapt într-o fază, care corespunde întrucîtva aceleia a psihologiei de acum cîteva veacuri, cînd despre „cunoaştere" se afirma cu emfază: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu". Psihologii actuali ar putea să varieze, dacă ar fi capabili de autoironie, această axiomă, ca o etichetă pentru psihologia inconştientului. „Nimic nu este în inconştient, ce n-a fost înainte în conştiinţă." Ori acestei prejudecăţi îi refuzăm orice tribut. Nu înţelegem de ce ne-am interzice exerciţiul imaginaţiei tocmai în acest punct. Ce ne-ar putea opri la adică de a atribui inconştientului o amploare mai cosmetică decît conştiinţei, şi o suveranitate autonomă faţă de care aceea a conştiinţei nu e decît un palid reflex? Ideea despre inconştient trebuie speculata în perspectiva că domeniul ei corespondent e în mai mare măsură sieşi suficient, decît se întîmplă să fie domeniul conştiinţei. Nu vedem prin ce am depăşi marginile îngăduitului, atribuind inconştientului elemente si complicaţiuni interioare, o dinamică proprie, structuri, daruri şi calităţi, care, pînă la un punct cel puţin, îl dispensează de a se folosi de conştiinţă ca izvor de alimentare. Inconştientul ni-l închipuim, chiar şi atunci cînd elementele sale îşi au originea în conştiinţă, înzestrat în funcţia sa cognitivă— cu categorii şi forme proprii; inconştientul ni-î închipuim, mai ales supus unei finalităţi imanente, în toată constituţia sa. La fel cum axioma senzualiştilor: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu", a fost înlocuită la r.n moment dat cu propoziţia mai rodnică „nihil est in intellectu, quod i.^i prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus", urmează să modificăm şi propoziţia implicată de psihologiile inconştientului, în locul enun-ciaţiunii: „nimic nu este în inconştient, ce n-a fost înainte în conştiinţă", propunem propoziţia: „nimic nu este în inconştient ce n-a fost înainte în conştiinţă, afară de inconştientul însuşi". Dar acest „inconştient însuşi" înseamnă un factor remarcabil, din toate punctele de vedere. Prin anticipaţie, atribuim deci inconştientului structuri şi o dinamică proprie, de asemenea categorii şi forme cognitive proprii, tot prin anticipaţie mai atribuim inconştientului şi moduri de reacţiune proprii cînd e vorba de „trăiri" şi propriile izvoare de informaţie, cînd e vorba de „cunoaştere".

În „perspectivă cosmetică", toată problematica inconştientului «îştigă o nouă demnitate şinoi aspecte. Problemele, care se deschid, privesc substanţa inconştientului, profilul şi configuraţia sa si de asemenea raporturile lui posibile cu conştiinţa.

Iată cîteva probleme posibile în legătură cu substanţa inconştientului. Este inconştientul, o dată admis ca realitate psihică, consubstanţial cu conştiinţa, adică poate el să fie considerat drept conştiinţă la fel cu cea de toate zilele, despărţita;• doar prin dispozitivele unui izolator de ceea ce este conştiinţa individuală? Sau este inconştientul o realitate psihică căreia i s-a hărăzit şansa de a participa într-un fel sau altul la avantajele incalculabile ale unei supraconştiinţe? Sau este inconştientul o realitate psihică pur si simplu de altă natură decît conştiinţa?

Iată de pildă cîteva probleme posibile în legătură cu configuraţia şi constituţia inconştientului: are inconştientul înfăţişarea monadică a unei personalităţi sau o formă de natură mai impersonală? Cum e lăuntric configurat inconştientul? în sfere, care se juxtapun, sau în sfere, care se includ de la mai mare la mai mic, sau în sfere, care se întretaie? De ce grad de relativă independenţă se bucură diversele sfere? Enumerăm aceste întrebări nu pentru a le da un răspuns, ci numai pentru a arăta faţetele perspectivei.

Iată si cîteva probleme în legătură cu raporturile, ce ar putea să existe între „inconştient" şi „conştiinţa individuală": se organizează inconştientul numai pe bază de

conţinuturi de provenienţă „conştientă", sau şi pe bază de alte conţinuturi? Utilizează inconştientul conţinuturile de provenienţă conştientă în spiritul unei finalităţi, care este alta decît a conştiinţei? întru cît conţinuturile unei alte conştiinţe individuale sunt mai accesibile inconştientului meu, decît conştiinţei mele? Toate aceste întrebări ar merita dezbateri serioase. Ele se recomandă deopotrivă, într-o vastă perspectivă unitară.

Problematica inconştientului comportă chiar o încoronare în duhul unor deliberări de natură cu totul metafizică. Cum se face că psihicul e divizat în „inconştient" şi „conştiinţă"? Din motive de echilibru existenţial? Din motive de orchestraţie contrapunctică a existenţei? Sau din alte misterioase pricini?

De notat că prin aceasta n-am formulat decît o neînsemnată fracţiune a întrebărilor, care pot fi puse în legătură cu inconştientul ca realitate psihică şi în „perspectivă cosmetică". Cum însă deocamdată nu ne gîndim la o incursiune masivă în adîncimile inconştientului, punem capăt interogaţiilor posibile. Pentru o incursiune de mare jaf, ar fi înainte de toate nevoie de o întreagă oaste, bine dresată, de cercetători. Aici, aprinzînd cele cîteva focuri în noapte, voim doar să fixăm o perspectivă, de la care ne promitem oarecare satisfacţii pentru altădată. Deocamdată contribuţia noastră la problema inconştientului se desenează în sensul că în afară de structurile şi aspectele psihice (stări afective, trăiri, imagini) cari se atribuie inconştientului, noi admitem şi structuri spirituale ale inconştientului (de ex. funcţii categoriale cu totul specifice).

***

Există o teorie psihanalitică despre „creaţia spirituală". Teoria aceasta e o parte esenţială a învăţăturii psihanalitice, întrucît prin ea se completează şi se rotunjeşte schema interioară a doctrinei. Teoria încearcă să elucideze chestiunea, cum şi de ce omul devine „creator de cultură". Deoarece în studiul nostru purcedem la analiza şi lămurirea creaţiei spirituale sub aspect stilistic, credem necesar să ne ocupăm şi de această teorie, dacă nu pentru altceva, cel puţin pentru curăţirea prealabilă a terenului, în numele bunului-simţ. Termenii, la care recurge psihanaliza întru desluşirea „mecanismului" creaţiei spirituale, sunt aceia al „libidoului sexual" şi al „sublimării". Pe acest teren, care prin firea sa reclamă o comprehensiune nuanţată, psihanaliştii se dedau mai mult chiar decît în patologie, la foarte regretabile simplificări, în adevăr, a încerca lămurirea creaţiei spirituale prin teoria sublimării unor porniri sexuale, refulate, înseamnă, după credinţa noastră, nu atît a da o explicaţie creaţiei spirituale, cît a complica problema cu f apte noi, nu lipsite cu totul de interes, dar care la rîndul lor cer o desluşire într-o perspectivă cu totul de altă amploare. Eforturile susţinute, de aproape o jumătate de veac, ale psihanalizei n-au putut pînă acum să demonstreze prea convingător ecvaţia: creaţia spirituală = libido nesatisfăcut, deviat. Chiar dacă există un raport real între aceşti termeni, el comportă şi altă interpretare decît cea ecvaţională. De fapt, prin ostenelile psihanalizei ne-am luminat asupra unui singur lucru, susceptibil de a fi formulat simplu astfel: spiritul îşi ia energiile, de care are nevoie, de oriunde acestea îi stau la dispoziţie. De aici pînă la afirmaţia echivalenţei dintre creaţie şi libido deviat e un salt cu totul nelegitimat. Să ilustrăm printr-o imagine situaţia, în care se găseşte spiritul creator faţă de energiile disponibile, în cameră e întuneric; apăs un buton electric şi camera se luminează. Ştim că lumina iscată este un efect condiţionat de existenţa unei energii, dar şi de existenţa unui complicat sistem de transformare a acestei energii. Sistemul dispozitivelor transformatoare reprezintă în orice caz în complexul producerii luminii un fapt nu mai puţin important decît existenţa unor energii sau faptul în sine că energiile sunt trans-formabile. Ori, privind lucrurile mai de aproape, nu interesează decît prea puţin dacă acest sistem e alimentat, în dinamica sa producătoare de lumină, de cloaca maximă a unei metropole sau de fulgerele cerului. Cît timp cloaca nu e captată ca să hrănească un sistem transformator, de mare şi precisă finalitate interioară, se face că ea exală doar miasme, dar nu produce lumină. Prezenţa, singură, a unor energii — nu explică în cazul acesta decît prea puţin. Fenomenul vizat nu are loc fără de sistemul transformator. Despre „cloaca maxima" sau despre fluviul zeului Libido, „atotputernicul", s-au pus în circulaţie multe basme, care entuziasmează vulgaritatea puerilă proprie unei anume vîrste, şi care trebuiesc denunţate ca atare. Din nefericire însă, despre

sistemul ascuns, cu transformatoarele lui, graţie cărora se ajunge efectiv la o creaţie spirituală, psihanaliza nu ne-a trădat niciodată nimic. Cu o pasiune uluitoare şi care dă de gîndit, ea ne-a vorbit tot timpul numai despre cloaca maxima.

Să ne oprim, în această ordine de idei, un moment asupra unui punct destul de paradoxal, aproape unanim susţinut din partea psihanaliştilor. Cu un zel lăudabil, dar vrednic poate de a fi altfel folosit, psihanaliştii s-au căznit, în savante expuneri, să arate cît de decisive ar fi pentru toată viaţa omului întîile experienţe şi comportări sexuale ale sugaciului şi ale copilului. Teza n-a fost într-adins formulată astfel numai ca să exaspereze sentimentalismul burghez. Psihanaliştii sunt în adevăr de bună-credinţă. în monografii psihanalitice, de-o ţinută care satisface toate exigenţele unui scientism rău înţeles, se afirmă bunăoară despre cutare mare poet, că a închipuit cutare celebră scenă de dramă numai sub presiunea complexului oedipian, statornicit în el, în primii ani ai copilăriei sale. Sau se afirmă bunăoară despre cutare mare pictor, că a devenit pictor numai sub presiunea irezistibilă a unui complex anal infantil. Nu vom împinge pudici-tatea pînă la tăgăduirea sexualităţii infantile, vom nega însă cu toată hotărîrea accentul de fatalitate, pe care psihanaliştii îl pun pe această sexualitate. Psihanaliştii prefac întîia manifestare a unui individ, aparţinînd unui anume tip „vital-sufletesc", în „motor" permanent al vieţii spirituale a acestui individ. Să ni se dea voie să ripostăm că în această interpretare s-a intercalat o incredibilă confuzie între „accident" si „substanţă". Acest naiv amestec de planuri se cere pus la punct. După părerea noastră întîile comportări sexuale ale unui om, ne referim la cele infantile, ţin prin felul lor, în genere, de un anume „tip" şi de o anume „configuraţie bio-psihologică" cel puţin tot aşa de mult, ca şi tot restul inepuizabil al acţiunilor şi reacţiunilor acestui individ. Primelor comportări infantile într-o anume zonă, nu li se poate atribui rolul de „motor", sau de „cauză", mai profundă, a comportărilor în toate domeniile ale unui om matur. Această îngroşare de accent e posibilă numai printr-o greşeală de gîndire. Primele comportări infantile au cel mult semnificaţia unor prime manifestări sau conturări ale unui tip bio-psiho-logic. Nu ştim ce miraculoasă împrejurare le-ar putea conferi puterea, prestigiul si eficienţa unor „determinante decisive", de care ar depinde însuşi „tipul", după cum cred psihanaliştii. Primele comportări ţinînd de domeniul libido au cel mult darul de a anunţa un anume „tip"; ele nu pot fi deci privite drept cauze generatoare ale „tipului". Primele comportări infantile sunt astfel, recunoaştem, susceptibile de a fi considerate, ca şi alte comportări de altfel, drept „simboluri" sau „caricaturi metaforice" ale unei individualităţi. Psihanaliştii nu înţeleg însă comportările infantile în chestiune ca simple manifestări ale unui tip bio-psihologic pe cale de a se constitui, şi deci ca „simboluri" posibile ale acestui tip, cică momente decisive, care vor modela în întregime însuşi tipul, căruia îi va aparţine un ins oarecare. Acesta e accentul de fatalitate cu care psihanaliştii apasă asupra „copilăriei". Diversele complexe, cel matern, cel patern, cel anal etc., sunt privite de către psihanalişti drept cauze determinante ale unor structuri tipologice. Aceasta nu e cu putinţă decît printr-un tur de forţă si printr-un abuz de gîndire cauza-listă. îndrăznelile psihanalizei nu se întemeiază pe virtuţile de cercetători ale psihanaliştilor, ci adesea pe nişte grave confuzii iniţiale. Primele comportări infantile nu sunt cauze ale unui tip psihic, ci prime simptome ale unui tip psihic; ceea ce înseamnă cu totul altceva. Diformarea psihanalitică n-a fost posibilă de-cît ca rezultat al gîndirii de obicei foarte materiale a medicilor, dintre care s-au recrutat întîi psihanalişti. Nu ştim dacă această interpretare, piezişe, care implică o eroare de metodă şi căreia psihanaliştii i-au căzut jertfă in masă, a mai fost în acelaşi chip pusă în evidenţă din partea cuiva. Faptul că o asemenea desfigurare a fost cu putinţă nu dovedeşte decît încă o dată penibila deficienţă filosofică a psihanaliştilor.

Aceste rezerve, o dată formulate, oricît de serioase, nu ne împiedecă să recunoaştem psihanalizei meritul de a fi pus în lumină mecanismul refulării. Procesul psihic al refulării există; şi e unul din cele mai permanente ale vieţii sufleteşti. Dar şi în ce priveşte acest punct, ne găsim pe altă poziţie exegetică decît psihanaliza. Modul cum refulează şi ceea ce e dispus sau e în stare să refuleze insul sunt în funcţie, în cele din urmă, de tipul integral, de un sistem de predispoziţii, căruia insul îi aparţine. Psihanaliştii s-au apropiat de această problemă pe călcîie puţintel scîlciate. Adepţi ai unei gîndiri, oarecum ritual fixate, ei pun un accent exagerat pe cauzalismul mecanic al conţinuturilor refulate, şi sunt prea puţin preocupaţi de morfologia, în care se integrează procesul. Am spus: refularea există. Şi adăugăm:

conţinuturile psihice, o dată refulate, e sigur că nu încetează cu aceasta de a fi elemente active în viaţa noastră psihică. De aici pînă la afirmaţiunea că ele determină, ca un deus ex ma-china, forma şi structura personalităţii, e însă un salt, la care psihanaliştii se hotărăsc fără real suport. Saltul e ilariant, căci raportul dintre fapte e tocmai invers: forma şi structura personalităţii psihice determină modul şi natura refulărilor, sau chipul cum un individ îşi soluţionează de la caz la caz problema refulărilor, impuse de împrejurări.

Felul de a gîndi, în genere mult prea material şi mecanicist, a împins pe psihanalişti spre concepţia despre inconştient ca re-zervoriu de conţinuturi psihice refulate. Un miros de maidane te urmăreşte încă mult timp după frecventarea psihanalizei, în concepţia psihanalitică, inconştientul ia aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conştiinţei. Sau privind lucrurile prin sticlă măritoare, raportul dintre conştiinţă şi inconştient are în concepţia psihanalitică similitudini cu acela mitologic dintre „cosmos" şi „haos". Pentru a se menţine în echilibru ca un cosmos, conştiinţa ar avea nevoie de un subsol destinat degradării con-ţinuturilor; conştiinţa ar avea nevoie adică de un spaţiu inferior, în care să poată fi alungat orice element capabil de a produce haos. Prin aceasta inconştientul e ca şi condamnat. Pentru spiritul teoretic el devine într-un fel sediul haosului psihic. Făcînd drumul invers, de la inconştient la conştiinţă, psihanaliştii vor simţi nevoia de a imagina un proces, prin care conţinuturile refulate se purifică pentru a putea fi reintegrate conştiinţei; acest proces a fost numit „sublimare". Concepţia despre „sublimare" este în cele din urmă condiţionată de imaginea specială, pe care psihanaliştii şi-o fac despre inconştient, care, anarhic şi imoral prin natura conţinuturilor, derlănţuindu-se ca atare, s-ar manifesta ca un agent producător de haos. Din partea noastră opunem concepţiei despre inconştient ca rezervoriu de fosforescenţe putride şi haotice, o concepţie care conferă inconştientului aspecte mai domestice, şi în orice caz o amploare cosmotică. într-un sens am relua astfel — o spunem fără sfială — tradiţia romantică. Viziunea romantică era însă sumară şi goală, o promisiune, un cadru deşert, rămas nespeculat. Urmează ca acest cadru să fie umplut de acum, cu substanţă, cu forme, şi cu structuri păstoase, divers articulate.

* * *

Precum am atras luarea-aminte, concepţia despre „inconştientul psihic" nu se bucură încă de aprobarea unanimă a psihologilor şi filosofilor. Concepţia mai întîmpină rezistenţe, despre care, oricît de zadarnice le-am socoti, trebuie să luăm notiţă, unele venind din partea unor gînditori de incontestabil prestigiu, îndeobşte cercetătorii de şcoală mai veche sunt dispuşi să accepte inconştientul numai ca atribut negativ, ca „lipsă de conştiinţă", în acest înţeles negativ, atributul delimitează de pildă fenomenele pur fizice sau pur fiziologice. Cînd rezistenţele împotriva inconştientului psihic vin din partea psihologilor bătrîni ieşiţi din laboratoarele experimentalismului — ele sunt scuzabile prin limitele vîrstei. Mai puţin scuzabile sunt împotrivirile contemporanilor. Nu ne putem hotărî să facem aci inventarul tuturor părerilor potrivnice ideii despre inconştientul de natură psihică. Ne vom opri totuşi puţin asupra criticei, de care gînditorul Ludwig Klages învredniceşte teoria despre inconştient. In faimoasa sa operă întitulată Der Geist als Widersacher der Seele (voi. I, pag. 218, etc.) Klages ridică, împotriva ideii, ce ne preocupă, argumente de natura aceasta: „Inconştientul, conceput numai gradual sau, mai bine zis numai prin locul său, deosebit de conştiinţă, dar ca natură încă tot conştiinţă, se raportă la conştiinţă, la fel ca obscuritatea la luminozitate, ca starea pe loc la mişcare, ca tăcerea la sunet, sau ca josul la sus. Exact cu această înfăţişare apare această idee absurdă mai întîi în sistemul lui Leibniz, ale cărui «reprezentări inconştiente» sunt, după cum se subliniază, reprezentări «infinit de mici», «obscure», sau diferenţiale de conştiinţă, şi al cărui «inconştient» se prezintă încă în genere îmbucurător de degajat drept conştiinţă inconştientă. Dacă un fizician ar profesa teoria că lumina vizibilă se produce din lumină invizibilă sau din întuneric, iar sunetul auzit din sunetul de neauzit sau din tăcere... o asemenea teorie am găsi-o neapărat absurdă". Citatul dezveleşte suficient de limpede sensul criticei, cu care Klages onorează ideea despre inconştient. Printr-un ciudat dezacord cu sine însuşi, Klages, gînditorul nu lipsit de imaginaţie, ironizează de ex. şi

„juxtapunerea spaţială" a inconştientului şi conştientului, deşi el însuşi îşi dă desigur perfect seama că asemenea juxtapuneri n-au în sistemele psihologice decît o semnificaţie metaforică. Critica lui Klages, gravă în termeni, fragilă în fond, nu putem spune că are darul de a ne fi convins. Uneori suliţele şi verva lui Klages se proiectează în acest peisaj filosofic, amintind o tristă figură, în adevăr obiecţia lui Klages că „inconştientul psihic" nu explică conştiinţa, deoarece inconştientul psihic n-ar fi decît „încă o dată conştiinţa", teoria lă-sînd astfel nesoluţionată problema conştiinţei, — obiecţia lui Klages, zicem, luptă cu sublimă seriozitate cu „mori de vînt". Consideraţiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorităţi de doage goale. Prin emiterea ipotetică a ideii despre „inconştientul psihic" credem că nici un psiholog n-a ridicat vreodată pretenţia de a „explica" conştiinţa ca atare, adică conştiinţa întru cît e „conştiinţă". Să concedem, pentru un moment şi în avantajul discuţiei, că psihologii abisali n-au parvenit să conceapă inconştientul psihic decît ca o realitate, care nu e decît „încă o dată conştiinţă". Prin „încă o dată conştiinţa", psihologia abisală nu vrea de fapt să explice conştiinţa ca esenţă metafizică; psihologia abisală, ca orice ştiinţă mai specială, se abţine de la asemenea explicaţii globale; ea vrea pur şi simplu să explice numai anume fenomene ale conştiinţei, cîteodată chiar numai anume fenomene ale conştiinţei — „caz". Aici suntem aşadar departe de orice metafizică. Privind lucrurile astfel, mărturisim că nu prea înţelegem de ce adică anume fenomene de conştiinţă nu s-ar putea efectiv explica, recurgîndu-se la un duplicat, sau chiar la un multiplu al conştiinţei. Nu e vorba ca fenomenele de conştiinţă să fie explicate în calitatea lor „conştientă", cît în structura şi în modul lor de a apărea în angrenajul conştiinţei. Procedeul ar fi inadmisibil numai dacă am aspira oarecum la o explicaţie metafizică a conştiinţei ca atare. Dar, precum ni se arată, nu acesta putea să fie scopul psihologilor, în momentul cînd se clădea teoria despre inconştientul psihic. Psihologia abisală afirmă numai că unele fenomene ale conştiinţei (de ex. visul) se explică mai lesne dacă se admite existenţa alături de conştiinţă a unui inconştient psihic; dacă se admite adică alături de conştiinţă încă o formă de conştiinţă. In fizică se operează de pildă nu mult mai altfel, cînd, pentru explicarea unor fenomene ale materiei, se recurge la ipoteza atomilor. Klages ar putea aci, ca şi pe teren psihologic, să obiec-ţioneze: atomilor li se atribuie „însuşiri materiale", precum soliditate, impenetrabilitate, extensiune; prin urmare ipoteza e de prisos. Fireşte că o asemenea critică adresată fizicei n-ar prea alarma pe fizicieni. Obiecţia ar trăda numai incapacitatea filosofului de a înţelege metodologia ştiinţifică. Prin ipoteza atomilor, fizicienii n-au ridicat niciodată pretenţia de a explica „materialitatea" ca atare, sau esenţa metafizică a materiei. Prin ipoteza atomilor, se încearcă doar lămurirea unor fenomene materiale, chimice şi fizice, cum sunt atîtea si atîtea, izolate sau tipice. Prin urmare ipoteza atomilor e foarte utilizabilă, iar fizicienii, care uzează de ea, nu pot fi de loc acuzaţi de nero-zie. Ori în psihologia abisală avem o situaţie similară, cînd se face uz de ipoteza inconştientului. Ni se pare destul de vădit că Klages face, prin obiecţiile ridicate împotriva ipotezei despre inconştientul psihic, o confuzie între planul metafizic şi cel psihologic. Doctrina despre inconştientul psihic nu iese cî-tuşi de puţin zguduită sau diminuată în prestigiul ei pe urma întîmpinărilor lui Klages.

Ideea despre inconştientul psihic o socotim ca un punct cîş-tigat, cel puţin în sensul unui postulat teoretic. Urmează natural să se elucideze de-acu înainte, prin avansări precaute, din etapă în etapă, structura inconştientului. Atribuindu-se inconştientului psihic conţinuturi de acelaşi fel ca ale conştiinţei, se face probabil o greşeală, la care nu suntem dispuşi să colaborăm, o greşeală analogă antropomorfismului în religii. In această problemă a structurii inconştientului, s-a procedat pînă acum desigur prea mult prin analogie cu conştiinţa. Să admitem de pildă că inconştientul gîndeste. întrebarea, ce se pune numai-decît, e dacă inconştientul gîndeste la fel ca şi subiectul conştient, sau cu totul după alte norme. În principiu înclinăm spre părerea că inconştientul, dacă gîndeste, gîndeste altfel decît după regulile de gîndire ale conştiinţei. Problema astfel pusă aţîţă nespus curiozitatea. Gercetîndu-se, potrivit acestui principiu, structurile speciale ale inconştientului, suntem de fapt foarte departe de a socoti inconştientul psihic pur şi simplu drept „încă o dată conştiinţa". Cînd e vorba de elucidarea structurilor inconştientului trebuie să ne mobilizăm imaginaţia teoretică, mai din plin decît s-a făcut pînă acum. Psihicul şi spiritul sunt — ca orizonturi, ca atitudini, ca iniţiative, poate chiar ca gîndire, ca memorie, ca imaginaţie — cu totul altfel structurate în

regiunea inconştientului, decît în regiunea conştientului. Investigaţiei i se impune în momentul de faţă un principiu în forma unei mari anticipaţii teoretice: inconştientul şi conştiinţa sunt a se considera analogic în substanţa lor psihică — spirituală, dar dizanalogic în structurile si conţinuturile lor ca atare. Numai astfel „inconştientul" dobîndeşte o efectivă potentă explicativă în raport cu fenomenele de conştiinţă.

Ţinta noastră, anunţată în capitolul introductiv, e să punem în lumină factorii inconştienţi, care stau la temelia fenomenului „stil". Expunerile de mai înainte despre inconştient, ţinute pe cît cu putinţă în termeni foarte generali, n-au avut alt rost decît de a pregăti situarea problemei în cadrul ei, şi cel mai firesc şi cel rnai larg, în acelaşi timp. Acest cadru ne va interesa totuşi numai parţial. Incursiunea noastră în inconştient va încerca să pună în lumină numai substraturile, cărora li se datoreşte consistenţa „stilistică" a creaţiei spirituale.

DESPRE PERSONANŢĂ

„Inconştientul", fie individual, fie colectiv, depăşeşte prin însăşi definiţia sa barierele conştiinţei. „Cunoaşterea" inconştientului nu e posibilă în consecinţă decît pe temeiuri constructive, în cadrul conştiinţei nu există enclave de ale inconştientului, care prin ele înşiîe să fie recunoscute ca atare. Cunoaşterea inconştientului aparţine în întregime spiritului teoretic, în privinţa aceasta nu avem bucuria de a ne putea face vreo iluzie. Viaţa sufletească conştientă, de toate zilele, ne reveleazâ totuşi în ritmul ei ciclic, în periodicitatea şi alternanţele ei, o seamă de stări şi procese, care nu sunt decît anevoie, sau de loc, explicabile în cadrul exclusiv al conştiinţei: iată anume ciudate şi neaşteptate uitări, iată atîtea gesturi intercalate fără noimă în momentele de destindere sau de absenţă, iată atîtea fapte străine de noi şi totuşi ale noastre, iată mai ales „visul", care dispune atît de autonom şi de capricios asupra conţinutu-rilor vieţii noastre reale, încît încă din timpuri străvechi a fost socotit drept intervenţie dinafară de natură demonică sau divină, în faţa acestor fenomene, sau în faţa unora dintre ele, nu este tocmai nelaloc exclamaţia: iată atîtea stări şi procese, care la întîia vedere ne izbesc prin lipsa lor de sens! în adevăr, cită vreme ne încăpăţînăm să ni le lămurim în ordinea conştiinţei, toate aceste fenomene, şi cîte-s ca acestea, refuză categoric să fie asimilate unui sens. Aceleaşi fenomene pot să fie însă integrate într-o reţea plină de tîic din momentul în care le intercalăm într-o realitate psihică mai largă decît conştiinţa, adică dacă le interpretăm ca efulguraţiuni ale inconştientului. Ipoteza inconştientului e întemeiată, în fond, nu pe o observaţie directă a acestui presupus factor, ci pe o credinţă, sau pe o îndrăzneaţă anticipaţie teoretică. Pe credinţa că nu pot să existe fenomene psihice fără de sens! O mare nedumerire a fost astfel încetul cu încetul înlocuită cu o formulă foarte precisă. Acest postulat s-a dovedit îmbucurător de rodnic pentru cercetările psihologice, dar, nu mai puţin, el echivalează cu un enorm pas în gol şi în salvatoarea ficţiune. Aceasta, mai ales dacă îi aplicăm măsurile şi criteriile empirismului. Spre deosebire de alte anticipaţii la care se pretează uneori speculaţia ştiinţifică, postulatul acesta nu e măcar confirmat de-a dreptul prin nici o ulterioară observaţie empirică. Ne găsim deci pe un teren de semnificaţii construibile, dar inaccesibile şi exterioare oricărui contact de-a dreptul. Cu ideea despre inconştient am alunecat din capul locului pe un tărîrn de „interpretări", şi de confirmări indirecte. De un pic de „teologie", adică de oarecari reverenţe în faţa spiritului fictiv, nu se poate scuti psihologia inconştientului, nici chiar in forma ei cea mai „psihanalitică". Toată psihologia inconştientului e clădită pe un postulat, pe care observaţia directă nu-l poate nici confirma, nici infirma. Atitudinea, ce o luăm faţă de ideea inconştientului, atîrnă în mare parte de orientările noastre metafizice. Ideea inconştientului reprezintă un comen-tar posibil în marginea unor fapte de empirism psihologic, care prin ele înşile ar îngădui însă şi comentarul mai simplist că sunt fapte fără de sens. Aventura metafizică, în care suntem angajaţi, ne face însă să optăm pentru constructivismul perspectivic al psihologiei şi al noologiei abisale ale cărei temeiuri dorim să le stabilim.

Ce rol metodologic îi revine observaţiei (introspective şi analogice) în raport cu inconştientul? Oricît ne-am găsi pe un platou de construcţii, observaţia nu e eliminată din joc. Dimpotrivă: psihologia şi noologia abisală nu le putem înţelege decît ca sisteme de „interpretări" în marginea unor fapte de empirism.

1.Observaţia are un rol distinct înainte de enunţarea ipotetică a „inconştientului". Pe

bază de observaţie (introspectivă sau analogică) stabilim, cu o precizie posibilă, ce nu lasă nimic de dorit, faptele psihologice, care în ordinea conştiinţei rămîn oarecum absurd suspendate în vid, fără aderenţe la logica interioară a conştiinţei.

2. „Observaţiei" îi mai revine şi un al doilea rol, posterior enunciaţiunii despre existenţa inconştientului. Ideea inconştientului, o dată admisă în principiu, creează o nouă situaţie teoretică: din acest moment avem anume posibilitatea de a supune conştiinţa unei observaţii dirijate, tocmai pe baza şi în perspectiva ideii teoretice despre inconştient. Acestei observaţii, înrămată de teorie, îi revine sarcina de a ne sta în ajutor la stabilirea acelor aspecte şi fenomene de conştiinţă, care ar putea fi interpretate ca o prelungire sau ca un reflex al inconştientului! Sub acest unghi, conştiinţa ne rezervă remarcabile surprize. Conştiinţa, privită în perspectiva ipotetică a inconştientului, ne va revela în afară de stările şi procesele, care îi aparţin cu totul, încă două feluri de momente, elemente sau fenomene:

a) Conştiinţa posedă momente, elemente, fenomene, care, prin semnificaţia şi finalitatea lor, debordează cadrele conştiinţei, fiind ancorate în ordinea inconştientului (visul, actele manque,

etc.);

b) Conştiinţa posedă şi unele momente şi aspecte, care ar putea fi socotite drept reflexe ale inconştientului (orizonturi, accente, atitudini, iniţiative, etc.). Aceste momente şi aspecte se integrează, nu numai ca semnificaţie şi ca finalitate în angrenajul complex al inconştientului, ci în afară de aceasta, aceste momente şi aspecte sunt prin ele înşile un reflex al substanţei şi conţinu-turilor ca atare ale inconştientului.

Pe temeiul celor constatate, atribuim inconştientului o particularitate, pe care vom numi-o „personanţă" (de la latinescul per-sonare). E vorba aci despre o însuşire, graţie căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conţinuturile sale, pînă sub bolţile conştiinţei. Efectele personanţei, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconştientul colorează şi nuanţează necurmat conştiinţa, de altă parte inconştientul izbuteşte uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spaţiul propriu al conştiinţei. Penetrat iun ile sau iradiat iunile inconştientului în conştiinţă au un aspect cînd difuz, cînd mai compact şi mai palpabil. Identificăm, în particularitatea aceasta a „personanţei", o calitate de importanţă constitutivă pentru sufletul uman. Cert lucru, conştiinţa ar avea o dimensiune mai puţin, dacă ar fi impermeabil izolată de viaţa sufletească inconştientă. Fără de reflexele primite din partea inconştientului, conştiinţa ar fi lipsită înainte de toate de relief şi de adlncime. Conştiinţa dobîndeşte o înfăţişare reliefată graţie diferenţelor de lumină si umbră stîrnite în ea prin necurmata răsfrângere a inconştientului. Fără de personanţele inconştientului, viata conştientă ar cîştiga probabil ca precizie şi luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconştientul împrumută conştiinţei infinite nuanţe, vagul, neliniştea, contradicţii de stratificare, obscurităţi şi penumbre, adică perspectivă, caracter şi un profil multidimensional. Datorită inconştientului, viaţa noastră conştientă suportă un adaos de aspecte paradoxale de adîncitoare dizarmonii şi de rodnice dezechilibruri.

Personanţa inconştientului e un fenomen statornic, care nu încetează nici o clipă de-a lungul duratei conştiinţei. Fenomenul personanţei se manifestă în chipul cel mai accentuat şi mai închegat în procesul creaţiei spirituale, mai ales al celei artistice. Vom arăta în lucrarea de faţă, cum în inconştientul nostru subzistă, stăruitoare şi inalterabile, anume secrete orizonturi, negrăite ?accente, şi puternice atitudini, de care conştiinţa se resimte în fiecare moment, dar care izbucnesc luînd formă concentrată de gheizer, cu deosebire în creaţia spirituală. Prin ceea ce e în stare să trădeze sub acest unghi, creaţia spirituală cere favoarea intregei noastre atenţii. Există în inconştient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini şi de moduri de a reacţiona după o logică, alta dar nu mai puţin tare decît a conştiinţei, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simţământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescenţă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de iniţiative de o putere spărgătoare de stăvili ca a seminţelor şi de o exuberanţă năvalnică, precum a larvelor sau a vieţii embrionare. Toate aceste atitudini, orizonturi, accente, iniţiative răzbat în pofida presiunii, ce-o exercită conştiinţa asupra lor, ca de sub humă, în lumina de deasupra.

Psihanaliza a închipuit în ceea ce priveşte raportul dintre inconştient şi conştiinţă teoria „sublimării". Sublimarea unui conţinut inconştient se face după psihanalişti în forma

unei „deghizări" a acestui conţinut. Conţinutul inconştient, spre a fi acceptat în ordinea conştiinţei, îndură aşadar transformări, uneori pînă la nerecunoaştere. Am spus în capitolul precedent, ce credem în fond despre procesul „sublimării", într-o formă mai atenuată, decît şi-o închipuie psihanaliştii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cît priveşte raportul dintre inconştient şi conştiinţă, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării", care deghizează un conţinut, un al doilea proces — procesul „personanţei", graţie căruia anume conţinuturi inconştiente apar în conştiinţă, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate.

Procesul „personanţei" ne va fi de mare utilitate teoretică. Ne vom referi la el ca la un moment auxiliar, absolut necesar, în explicaţia, ce vom da-o fenomenului „stil".

CULTURĂ ŞI SPAŢIU

Istoria artelor şi morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spaţiului" ca despre o componentă dominantă a „stilului". Relaţiunea, ce se face între „stil" şi „sentimentul spaţiului", ar avea aplicaţii generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrîns, sau despre un stil cultural în sens larg. Unii cercetători văd în „sentimentul spaţiului" nu numai un factor dominant al „stilului", ci chiar factorul determinant, care stă la baza unui stil. Să vedem ce poate să însemne acest „sentiment al spaţiului", şi care sunt corespondenţele sale posibile cu fenomenul stilului. Cercetările în jurul acestei chestiuni s-au succedat ca verigile într-un lung lanţ. Arătarea detailată a contribuţiilor fiecărui cercetător în parte ni se pare lucru destul de anevoios. Totuşi pentru a înlesni cititorului orientarea în acest desiş, vom pune în evidenţă, prin cîteva trăsături, efigiile unora dintre cercetătorii, care s-au cheltuit intru punerea şi soluţionarea problemei. Concursul fericit de colaborări, cîteodată ştiute, cîteodată neştiute, graţie cărora problema şi-a dobîndit relieful şi termenii, a durat cîteva decenii. Credem a nu ne înşela afirmînd că întreg complexul de întrebări a fost în parte declanşat de problema perspectivei (mai ales 'în pictură). Modul cum un pictor european îşi organizează obiectele în spaţiu şi modul cum se achită de aceeaşi sarcină, de ex.: un pictor asiatic, să zicem chinez, au fost înregistrate din partea diverşilor istorici şi critici de artă, nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditaţie. S-a bănuit adică de la început şi cu bună dreptate că diferenţa de moduri nu poate să fie o simplă întîmplare şi că fericmeriul trebuie să aibă un tîlc mai profund. Istoria artelor, critica şi estetica au fcst întărite în supoziţiile lor, cînd s-a remarcat tratarea diferită a „spaţiului" în angrenajul diverselor stiluri arhitectonice: egiptean, romanic, gotic, baroc, etc. Aceasta era o linie de cercetări; o a doua, asupra căreia ne vom opri mai la vale, izvora pe terenul etnologiei şi se prelungea în filosofia culturii. Să amintim că de-abia la capătul unui lung drum şi al unei serii de preocupări, unele paralele, altele făţiş convergente, a apărut şi o filosofic, care se încumeta, ţîşnită pentru necunoscători ca din nimic, să facă bilanţul tuturor acestor cercetări. Se ştie că Spengler asază, în centrul generator al unei culturi, un anume sentiment al spaţiului. Cu această teză, care ocupă de altfel un loc central în opera sa, Spengler pune coperişul peste o seamă de cunoştinţi trunchiate, la care au parvenit o seamă de cercetători. De la studiul perspectivei s-a ajuns treptat la problema: ce funcţie are sentimentul spaţiului, nu numai în artă, ci şi în procesul de plămădire al unei culturi? Problema e vastă şi comportă soluţii cu repercusiuni de natură vădit filosofică. De la preocupări strict stilistice, Spengler, bunăoară, se ridică pînă la chestiuni, care ţin de teoria cunoaşterii. Astfel el înţelege „spaţiul nu în sens kantian, ca un a priori absolut şi deci constant al intuiţiei umane, ci ca un act creator al sensibilităţii, variabil ca şi diversele culturi...". (W. Worrin-ger, Aegyptische Kunst, 1927, pag. 97.) De la consideraţii stilistice, de interes mai mult sau mai puţin restrîns, s-a ajuns la punerea unei probleme de mare anvergură.

Intre acei cercetători, care au pregătit în chip decisiv problematica aceasta, trebuiesc menţionate îndeosebi două nume: Alois Riegl si Leo Frobenius.

Alois Riegl a fost întîiul istoric al artelor, care şi-a dat cu toată claritatea necesară seama de împrejurarea că arta diverselor timpuri şi locuri nu zace pe o singură linie de evoluţie a capacităţii artistice, ci e condiţionată de o diversitate a orientării artistice. Această strămutare de perspectivă echivalează în estetică cu o răsturnare de valori. Noul unghi de vedere n-a rămas fără înrîurire asupra istoriografiei artelor. Critica artistică s-a adaptat

unghiului, acceptând în genere să considere arta unei anume epoce potrivit unor valori imanente ei. Dar Riegl mai are o însemnătate întru cît a bănuit şi rolul, ce-l joacă „sentimentul spaţiului", în determinarea unui stil. Riegl, vorbind bunăoară despre arhitectura egipteană, atribuie sufletului egiptean un fel de „sfială de spaţiu", sentiment, care ar sta la baza arhitecturii din Valea Nilului. Această „sfială de spaţiu" iese la iveală în arhitectura egipteană mai ales acolo unde interesele practice sau rituale cereau spaţii închise de proporţii mari. Egipteanul stăpînit de sfiala caracteristică umple aceste spaţii cu columne dese şi grele, care anulează complet impresia spaţială (A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1901, pag. 22). în diferenţierea sentimentului spaţial, atît Riegl (cît şi Worringer de altfel) nu ajung decit pînă la cele două forme, una pozitivă şi una negativă. După aceşti autori ar exista un sentiment al spaţiului ca atare, şi un sentiment cu semn negativ, care ia înfăţişarea unei sfieli" faţă de spaţiu.

Pornind de la altfel de izvoare şi pe temeiul unui alt material documentar, Frobenius diferenţiază într-un sens mai pozitiv sentimentul spaţial. Frobenius, întemeietorul nediscutat al morfologiei culturii, pune problema sentimentului spaţial ca factor generator de „cultură", într-un fel si mai pozitiv şi mai amplu decît Riegl sau Worringer. Concepţia despre fizionomia culturilor si despre geneza lor, condiţionată totdeauna de un anume „sentiment al spaţiului", şi-a dezvoltat-o Frobenius mai cu seamă în marginea culturilor de fază etnografică, din continentul african. Frobenius, spre a ajunge la teoria sentimentului spaţial ca factor generator de cultură, n-a pornit atît de la problema perspectivei sau de la tratarea spaţiului în arhitectură, ca istoricii artelor, cît mai ales de la conţinutul legendelor, al poeziei epice, sau al imaginilor cosmogonice ale primitivilor. (Dar a luat, fireşte, în considerare şi artele plastice.) Nu putem intra aici în vasta operă de etnolog a lui Frobenius, descoperitorul profund al sufletului african. Lucrările sale de sinteză şi de cercetător, materialul muzeal colecţionat, fac desigur epocă frumoasă în etnologie. Descoperirile cu privire la legendele, arta, obiceiurile şi întocmirile sociale ale triburilor africane, nu mai puţin şi descoperirile arheologice şi geologice, toate în spiritul unor vaste construcţii de morfologie culturală, fac din opera si din viaţa lui Frobenius, unul din cele mai interesante şi fecunde momente ale veacului. Suflet dozat din curiozitate savantă şi sete de aventură, din pasiune pentru detalii şi din înclinare spre aperşu-ul luminător de străfunduri, Frobtnius rămîne nu numai un exemplu de îndrăzneaţă strădanie şi generozitate înţelegătoare, ci şi ca un iniţiator de remarcabile concepţii filosofice, indiferent dacă acestea vor rezista sau nu timpului. Numele lui Frobenius era însă cunoscut doar printre specialişti, cînd Spengler a fost lansat pe piaţa literară cu un lux de discuţii destinate să facă din el cel mai popular gînditor al deceniului. Spengler nu făcea totuşi decît să dezvolte concepţia fundamentală despre cultură a lui Frobenius, referindu-se cu deosebire la cîteva culturi istorice monumentale. Pentru amîndoi, „cultura" este un „organism de ordin superior", aceasta nu în sens metaforic, ci sub unghi realist. Cultura e, după concepţia lui Frobenius şi Spengler, un organism independent, mai presus de oameni. Concepţia aceasta atrage după sine o seamă de consecinţe, de multe ori identice la ambii gînditori.

înainte de a ne expune părerile despre substratul unui stil cultural, regional, personal sau colectiv, ne simţim datori să precizăm contribuţiile lui Frobenius şi Spengler la această problemă. Frobenius şi Spengler, aşezînd deopotrivă în centrul generator al unei culturi un anume sentiment al spaţiului (acesta ar fi, aşa-zicînd, „sămînţa" culturii), sunt îndrumaţi spre păreri cu totul asemănătoare despre „simbolurile spaţiale" ale diverselor culturi. Ambii gînditori dezvoltă concepţia, că un anume spaţiu structurat într-un anume chip poate fi privit drept simbol al unei anume culturi. Simbolismul acesta e o consecinţă firească a teoriei morfologice, care diferenţiază culturile în perspectiva exclusivă a sentimentului spaţial. Frobenius taie şi îngrădeşte două foarte extinse arii în complexul spiritual al Africei, corespun-zînd unor mari culturi, care sub cele mai multe aspecte manifestă particularităţi diametral opuse:

1. Cultura hamită, şi 2. Cultura etiopă. Luată în parte, fiecare dintre aceste culturi ar fi condiţionată şi dominată de alt sentiment al spaţiului; ceea ce înseamnă că fiecare ar putea să fie simbolizată prin alt spaţiu. Aşa-numita cultură hamită este după concepţia lui Frobenius caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante. Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în faţa puterilor demonice şi ale morţii, se desfăşoară într-un spaţiu specific, strimt şi

apăsător, care predispune la disperare şi fanatism. Creaţiunile artistice, cosmologice, spirituale şi sociale, ale duhului hamit, implică un spaţiu închis, spaţiul limitat de-o boltă cosmică, spaţiul-peşteră. Deosebit de caracteristic pentru spiritul hamit este sentimentul deprimant al fatalităţii inexorabile, cu un ventil în magia făcătoare de minuni. Spiritul etioj), generator şi el de complexă cultură, mai ales în centrul Africei, implică prin tot felul său, prin creaţiile sale spirituale, spaţiul infinit, nelimitat. Spiritul etiop e mistic, vegetativ, fără spaimă în faţa morţii şi de-o pronunţată libertate interioară. Spiritul etiop are privirea largă şi se complace în sentimentul uaiunii cu toată firea. Aceasta e diferenţierea sentimentului spaţial la care Frobenius revine necontenit: sentimentul infinitului şi sentimentul peşterii cosmice. Aceste sentimente spaţiale, care pătrund culturi întregi, determinîndu-le pînă în ultimele structuri, nu sunt de altfel caracteristice numai pentru continentul african. Europeanul, occidentalul, trăieşte după Frobenius în sentimentul infinitului, cîtă vreme orientalul, asiatul, trăieşte, în genere, în sentimentul peşterii, sau al spaţiu-lui-boltă (vom vedea mai tîrziu cît de greşită e această generalizare) .

Spengler a dezvoltat în cunoscuta sa operă de filosofic culturală Der Untergang des Abendlandes, pînă la exces, acest simbolism spaţial, încercînd, după cum spuneam, aplicaţii asupra culturilor istorice monumentale. Să vedem cum.

Trei sunt culturile de care Spengler se ocupă cu osebire: antică, occidentală şi arabă. Spengler acordă culturii antice atributul apolinicului. Cunoaştem semnificaţia încărcată de linişte şi de vis a acestui cuvînt, încă de la Nietzsche, care încerca să lămurească fenomenul, clar şi adînc în acelaşi timp, al tragediei greceşti, prin dubla tendinţă a apolinicului şi a dionisicului. Apolinicul, ca principiu al individuaţiunii, al existenţei corporale limitate şi dionisicul ca principiu al cufundării muzicale şi orgiace în esenţa metafizică, iraţională, a existenţei, sunt, după Nietzsche, cele două izvoare, ale căror ape s-au amestecat în vechea tragedie grecească. Spengler, încercînd un cornentar şi o sinteză asupra creaţiunilor culturale antice, înlătură dionisicul şi păstrează numai apolinicul. „Corpul", material, stingher, limitat, palpabil şi veşnic prezent, despoiat de orice perspective, sieşi îndestulător, e simbolul de căpetenie al sufletului apolinic, care a creat cultura antică. Dionisicul eliminat printr-un caz dogmatic, specific spenglerian, din explicaţia culturii antice, reintră în deplinele sale drepturi, lărgit şi întrucîtva modificat, în comen-tarul durat din splendidele construcţii teoretice, în marginea culturii occidentale. Sufletului occidental îi revine, după Spengler, epitetul „faustescului" (un fel de „dionisic" remaniat). Sufletul faustian a creat o cultură al cărei simbol e spaţiul infinit tridimensional. Apolinică este aşadar de pildă statuia grecească a omului gol, sau geometria lui Euclid cu figuri şi forme închise; faustiană e de ex. arta „fugei" muzicale, sau matematica infinitului mare sau a infinitului mic. Apolinică e pictura, care redă corpuri bine conturate (fresca lui Polygnot), faustiană e pictura care plăsmuieşte, din lumină şi din umbră, spaţii perspectivice (Rembrandt). Apolinică e în genere existenţa grecului, care-şi numeşte eul „soma" (corp) şi căruia îi lipseşte propriu-zis sufletul de mari evoluţii interioare şi cu aceasta şi „istoria". Faustiană e în genere o existenţă trăită profund conştient, care se priveşte pe sine însăşi şi se cufundă în sine cu veşnic şi infinit nesaţiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp şi în spaţiu, a expansiunilor în toate domeniile şi a problematizărilor fără capăt.

Spengler admite pentru orice cultură, ca substrat, un suflet; iar pentru felul de a se manifesta al acestui suflet, un simbol spaţial. Simbolul spaţial al modului apolinic ar fi: corpul. Iar simbolul spaţial al modului faustian ar fi: infinitul tridimensional.

Spengler vorbeşte despre mai multe culturi care s-ar fi desfăşurat pînă acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, indică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) riu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creştini. (Ce accente patetice nu găseşte Spengler, cînd vorbeşte despre această cea mai mare crimă, ce s-a făcut în istorie!) Cultura occidentală mai are în faţă o perioadă de construcţii civilizatorice, de cezarism şi de pesimism sceptic, înainte de a intra definitiv în faza agonică; iar cea rusească îşi trăieşte de abia zorile mult făgădui-toare. Spengler nu desfăşoară în sintezele sale culturale decît trei din aceste culturi: antică, occidentală şi pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amploarea ei, e îndeosebi mîndru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schiţe vag

şi aproximativ înseilate, sugestii de abia şoptite, indicaţii din cîteva linii şi uneori nici atît. „Simbolurile spaţiale", la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim resfirate în cartea despre Prăbuşirea apusului. Le spicuim. Sufletul magic al culturii arabe ar avea ca simbol spaţial peştera boltită (acest fel de spaţiu e inerent arhitecturii cu cupole, ca şi cosmologiei creştine despre cerul rotunjit peste pămînt. După părerea lui Spengler creştinismul, de la anul l la 900 e o formaţiune în cadrul culturii arabe. Pe pămînt european-occidental creştinismul, asimilat sufletului faustian, devine de fapt cu totul altceva, decît ceea ce fusese înainte). Un alt simbol spaţial se atribuie culturii egiptene: „Sufletul egiptean se vedea călătorind pe un drum al vieţii îngust şi neîndurat, asupra căruia trebuia cîndva să dea socoteală judecătorilor morţii... Existenţa egipteanului este aceea a unui călător pururea în aceeaşi direcţie; tot limbajul formulei culturii sale slujeşte la concretizarea acestui unic motiv. Simbolul său originar se poate... cel mai bine circumscrie prin cuvîntul «drum»" (Unter-gang des Abendlandes, 1923, pag. 244). Piramidele reprezintă un spaţiu ritmic articulat, prin care treci ca pe un drum tot mai îngust, -pînă în camera mortuară.

Printr-un alt simbol spaţial s-ar caracteriza cultura chineză. E izbitor faptul că nicăiri peisajul nu e în aceeaşi măsură parte integrantă a arhitecturii ca la chinezi. „Templul nu e o clădire izolată, ci o construcţie, pentru care colina şi apa, arborii şi florile şi pietrele, într-un anume fel tăiate şi aşezate, sunt tot atît de importante, ca si porţile, zidurile, podurile." Un alt simbol stabileşte Spengler pentru cultura rusească. Culturii ruseşti, care e de-abia la început şi care se exprimă încă în forme de multe ori străine de sufletul său, Spengler crede a-i fi găsit un simbol în nemărginitul „plan" (în analogie cu stepa). Pentru celelalte culturi, Spengler nu indică simbolurile. Iată tabela simbolurilor spengler iene:

Cultura antică: corpul izolat.
Cultura occidentala: infinitul tridimensional.
Cultura arabă: peştera (bolta).
Cultura egipteană: drumul labirintic.
Cultura chineză: drumul în natură.
Cultura rusească: planul nemărginit 1.

Faţă de Frobenius, care nu cunoaşte decît un spaţiu infinit şi un spaţiu-boltă, trebuie să recunoaştem că Spengler duce mult mai departe diferenţierile, în orice caz, situaţia teoretică creată prin meditaţiile, intuiţiile şi construcţiile morfologice ni se pare foarte bine sezisată şi pătrunzător rezumată din partea lui Worringer în citatul, ce l-am dat. Bilanţul are un aspect de-o precizie ireproşabilă: morfologia culturii nu mai înţelege „spaţiul", în spirit kantian, ca un apriori absolut şi constant al intuiţiei umane, ci ca un act creator al sensibilităţii, variabil, ca şi diversele culturi. Teoria morfologică despre intuiţia variabilă a spaţiului, aşa cum ea a fost formulată din partea unui Frobenius sau Spengler, se poate pe bună dreptate opune teoriei kantiene. Situaţia astfel definită ne deschide însă dintr-o dată posibilitatea de a purcede la critica teoriilor. Să însemnăm înainte de toate că cele două teorii implică, dincolo de faţadele lor, şi un fond de supoziţii identice. In adevăr, teoria morfologică şi teoria kantiană despre intuiţia spaţiului, opunîndu-se, trebuie să aibă şi un temei comun, pe care înfloreşte opoziţia. Care este suprafaţa de temelie identică, sau frontul comun al acestor teorii adverse?

Morfologia culturii înţelege intuiţia spaţiului — întîi, ca un factor dominant, exclusiv determinant şi de putere simbolică a! unei culturi sau al unui stil. Şi al doilea: ca un act creator al sensibilităţii conştiente. Această de a doua propoziţie ne apropie de Kant: intuiţia spaţiului e act creator al sensibilităţii conştiente! N-o înţelegea şi Kant la fel? Deosebirea e numai că morfologii concep acest act creator drept variabil, cîtă vreme, după Kant. acest act ar fi constant şi absolut. Ambele teorii se definesc şi se precizează însă deopotrivă în legătură cu sensibilitatea conştientă. Teoria morfologică situează simţămîntul spaţiului sau intuiţia variabilă a spaţiului în întregime în domeniul „conştiinţei"; şi poartă o vădită pecete kantiană: intuiţia spaţială e privită ca act creator. După cum ni se va descoperi mai la vale, se întîmplă să ne găsim aici tocmai în faţa acelor supoziţii teoretice, din care pornesc în cele din urmă toate dificultăţile teoriei morfologice. Contribuţia noastră la explicaţia fenomenului „stil" consistă în faptul fundamental că introducem, în problematica aceasta, factorul inconştientului în toată amploarea cuvenită, adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă.

Cu aceasta cîşti-găm perspective teoretice noi, la care n-au apelat nici morfologia şi nici kantianismul, spre a ieşi din greutăţile, ce li se fac sau li se pot face. Baza teoriei noastre este în genere teza că pe plar. inconştient avem de a face cu conţinuturi şi structuri psihice eterogene faţă de cele din ordinea conştiinţei şi în special supoziţia, că inconştientul posedă orizonturi proprii, care sunt cu totul altele, decît cele ale conştiinţei.

Să acordăm cuvîntuîui „orizont" acelaşi sens elementar, de care termenul se bucură în uzul cotidian. Acest sens poate fi mai curînd arătat cu degetul decît definit. Tot ce e, într-un fel sau altul, „obiect" al conştiinţei, se situează într-un orizont „spaţial" sau într-un orizont „temporal". Spaţiul şi timpul sunt cele două orizonturi concrete ale conştiinţei, înţeleasă ca o despicare polară de „subiect" şi „obiect". ‚Să fixăm atenţiei noastre înainte de toate acest fapt: în calitate de cadre ale peisajului, în care se găseşte central situat subiectul conştient, aceste orizonturi au un caracter intuitiv-indefinit. Structura şi forma spaţiului sau a timpului e dată şi hotărîtă în fiecare clipă de textura ca atare a peisajului, material sau psihologic, în calitatea lor de cadre intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi sunt factori în mare grad indeterminaţi, care se înmlădiază oarecum după conţinutul lor concret si care dobîndesc doar prin această mlădiere forme mai precise! Aceste orizonturi ale sensibilităţii sunt mărimi indefinite şi absorbite ca atare de conţinutul şi conformaţiile peisajului, pe care ele îl încadrează. Sfătuim cititorul să-şi ridice în conştiinţă cu toată precizia acest fapt. Ca medii intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi înglobează structurile şi fizionomia peisa-julului ; acolo unde aceste orizonturi ar trebui să ni se prezinte în propria lor structură, ele sunt prezente pe planul sensibilităţii concrete oarecum ca un apostrof. Spaţiul şi timpul, ca forme de sine stătătoare, au pe planul sensibilităţii concrete o existenţă apostrofică. Aspectele se schimbă cînd trecem pe planul imaginaţiei, în imaginaţia noastră aceste orizonturi obţin forme şi structuri mai determinate, în imaginaţia noastră, mediul spaţial bunăoară poate să ia înfăţişarea vizionară a infinitului tridimensional, sau a unei sfere precise, adică forme determinate, pe care acelaşi mediu spaţial nu le are ca simplu cadru al peisajului sensibil. Ipoteza, la care vom recurge pentru a lămuri anume fenomene stilistice, este că inconştientul uman atribuie spaţiului şi timpului structuri şi forme foarte determinate în asemănare cu in-determinaţia şi plasticitatea capricioasă, care caracterizează spaţiul şi timpul pe planul sensibilităţii conştiente. Dacă ni se îngăduie să întrebuinţăm, cu oarecare libertate şi în duhul nevoilor momentane, termeni kantieni, poziţia ipotetică, ce o luăm, echivalează cu afirmaţia: nu numai sensibilitatea conştientă, ci şi inconştientul îşi are formele sale de intuiţie; formele acestea sunt însă pe cele două planuri: inconştient şi conştient, cu totul eterogene. Ori dacă inconştientul posedă în adevăr orizonturi proprii, distincte, se pune numaidecît întrebarea: cum vom putea să scoatem la lumină aceste orizonturi, bănuite a aparţine inconştientului? Răspunsul, după preparativele teoretice de care ne-am îngrijit, nu prezintă greutăţi. Nu e nevoie de nici un efort deosebit pentru a pune în evidenţă aceste orizonturi inconştiente. Ele uşurează examenul nostru, apărînd oarecum singure în conştiinţă, graţie acelui proces, pe care l-am numit „personanţă". Atenţia ne e abătută mai ales spre creaţia spirituală cu conţinuturile ei, care avându-şi rădăcinile în inconştient şi izbucnind din tainiţele regiunii, e destinată, credem, să ne trădeze ceva din substanţa şi orizonturile secrete ale acestuia.

In această perspectivă a inconştientului, înzestrat ex supositione cu orizonturi şi structuri personante, rămîne să arătăm:

1. Care sunt dificultăţile, ce se pun în calea teoriei morfologice despre „sentimentul spaţiului", ca exclusiv substrat determinant al „stilului".

2. Cum se înlătură aceste dificultăţi prin teoria „orizonturilor inconştiente".

In aceeaşi perspectivă a inconştientului rămîne pe urmă să arătăm, care sunt ceilalţi factori, nu mai puţin importanţi, dar tot inconştienţi, care determină fenomenul stilului. Teoria morfologică s-a limitat exclusiv la comentarii în jurul factorului spaţial. Se va vedea că teoria despre sentimentul spaţiului, ca substrat unic şi global al fenomenului stil, e cu totul insuficientă şi tot aşa se va vedea că problematica stilului e mult mai complexă decît şi-au închipuit-o cercetătorii de pînă acum.

<nota>

1. Examinînd „orizonturile spaţiale" specifice diverselor culturi, noi am ajuns la

rezultate mai variate, astfel culturii babiloniene îi atribuim: spaţiul geminat, culturii chineze: spaţiul din rolocoale, culturii greceşti: spaţiul sferic, culturii arabe: spaţiul per-delat, culturii româneşti populare: spaţiul ondulat, etc. (a se vedea Religie şi spirit, 1942, Şi Ştiinţă şi creaţie, 1943).
</nota>

ÎNTRE PEISAJ ŞI ORIZONT INCONŞTIENT

Teza despre „sentimentul spaţiului", la care recurge morfologia pentru fundamentarea culturii, pluteşte în oarecare nebulozitate metafizică. Morfologia priveşte „cultura" drept „organism" independent, cu desâvîrşire autonom şi de un ordin superior tuturor soiurilor de organisme cunoscute. Poate fi un anume „sentiment al spaţiului" sămînţa, din care creşte un asemenea organism? Un organism e un fapt extrem de complicat, iar „sămînţa" ştim de asemenea că nu e un lucru simplu. Poate avea un sentiment „al spaţiului" funcţia unei seminţe? Ni se pare că ajunşi la acest punct, suntem simţitor cuprinşi de vîrtejul unei nebuloase, care refuză să se contureze. Probabil că şi morfologii sunt încercaţi de acelaşi simţămînt al vidului si nesiguranţei, sau cel puţin de sim-ţămîntul unei transparenţe împăinjenite. De aci poate încercarea lor, exagerată într-un fel, de a relua degrabă un contact excesiv cu vizibilul, în adevăr, teoria morfologică, plutind în esenţa afirmaţiilor ei, într-o negură metafizică, ni se prezintă în alte privinţe sub un aspect aproape vulgar-naturalist, amintind de aproape cunoscutele teorii despre mediul fizic si geografic al culturilor. Morfologia ţine anume să aducă în dependenţă „viziunea spaţială", specifică unei culturi, de „peisajul", în care apare această cultură. Cu aceasta, morfologia recade, fărăsă-şi dea seama, de la nivelul înalt şi anevoie cucerit al filosofiei culturii la cel al teoriei mediului, profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul trecut. Ar fi neapărat imprudent să tăgăduim legăturile felurite dintre anume aspecte ale unei culturi şi peisajul, în care ea apare. Aici ne mişcăm însă pe un plan de adîncimi şi ne interesează factorii, care determină un stil, adică consecvenţele de structură intimă a unei culturi, sau a unor creaţiuni spirituale, iar nu aspectele de suprafaţă ale lor. Nu facem opoziţie de dragul opoziţiei şi ne-am da bucuros asentimentul la trecerea de la un nivel de cercetare la altul, dacă ni s-ar arăta măcar o umbră de echivalenţă între peisajul unei culturi şi viziunea spaţială speci-specifică a acestei culturi. Viziunea spaţială ar urma să fie în cazul acesta cel puţin ecoul diluat, sau reproducerea schematică a peisajului, în care apare cultura. Dacă încercăm să închipuim o asemenea echivalenţă, ne lovim numaidecît de grave şi iremediabile obstacole. Trimitem la exemple.

Morfologia afirmă bunăoară că viziunea spaţiului specifică culturii hamite sau arabe ar fi aceea a „spaţiului-boltă". Să admitem pentru un moment că este aşa. Ceea ce nu prea putem înţelege este relaţia, enunţată ipotetic, între această viziune spaţială şi peisajul firesc al culturii hamite. Sau, mai bine zis, necesitatea unei asemenea conexităţi. De ce adică viziunea spaţiului-boltă a trebuit să apară numaidecît în peisajul, în care a crescut şi s-a dezvoltat cultura hamită? Răspunsul morfologiei ar putea să fie: viziunea spaţiului-boltă a apărut în peisajul geografic, căruia i s-a anexat prin împrejurări istorice cultura hamită, fiindcă viziunea spaţială în chestiune e acolo obsedant sugerată de o deosebit de acută imagine a cerului boltit. Oricît de îngăduitori am fi, un asemenea răspuns ni s-ar părea cel puţin naiv. Ceruri boltite se găsesc, din întîmplare, pretutindeni, dar nu se găseşte pretutindeni viziunea spaţiului-boltă, ca factor determinant al unei culturi! Relaţiunea, construită de morfologi între „peisaj" şi „viziune spaţială", nu rezistă unui examen mai insistent. Cum. să înţelegem, de pildă, mai departe legătura dintre viziunea spaţială a culturii antice greceşti (corpul limitat) şi peisajul, în care s-a dezvoltai această cultură? Prin care din aspectele sale ar oferi adică acest peisaj elenic, aşa cum îl ştim, cu marea şi cu limanurile sale, împrejurări, mai prielnice decît peisajele de aiurea, pentru plămădirea viziunii spaţiale în chestiune? Să confruntăm toate vizi-unile spaţiale, din tabela spengleriană, cu peisajele corespunzătoare diverselor culturi. O legătură necesară între peisajul, în care apare o cultură, şi viziunea sa spaţială specificată, nu e de întrezărit în nici unul din cazuri. O excepţie ar părea poate legătura, ce se face de ex. între stepa rusească şi viziunea specifică a „planului infinit". Dar necesară nu e nici relaţiunea aceasta. La capătul operaţiei de apropiere se iveşte umbra aceleiaşi nedumeriri: de ce n-ar fi putut în cele din urmă să agară pe stepa rusească şi o altă viziune spaţială decît aceea a

planului infinit? Peisajul, de astă dată stepa, nu constituie la drept vorbind, în nici un chip vreo rezistenţă, menită să zădărnicească iscarea în acelaşi loc a unei alte viziuni spaţiale, cum ar fi, spre exemplu, aceea a infinitului tridimensional, In situaţia dată, ne-am deda deci unui joc de fantazie de o nedemnă sărăcie, socotind viziunea spaţială imanentă unei culturi drept simplă sublimare schematică sau drept simplă diagramă a peisajului, în care apare cultura. Cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic, care să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spaţiale. (Stepa rusească — planul infinit.) Dar tot aşa de adevărat e că în unul şi acelaşi peisaj ar putea să apară viziuni spaţiale cu totul diferite (în stepa rusească ar fi putut să se ivească tot aşa de bine şi sentimentul spaţial al infinituluitridimen-sional). Ceea ce trebuie să dea serios de gîndit e însă faptul că uneori poate să existe o vădită incongruenţă de structură între peisajul unei culturi şi viziunea sa spaţială specifică. Dacă vom izbuti să dovedim aceasta cu exemple, se va evidenţia că orice încercare, de a face vreo conexiune prea strînsă între peisajul unei culturi şi viziunea sa spaţială, e caducă. O altă întrebare rămîne totuşi în picioare: ce reprezintă viziunea spaţială dacă ea nu este numai diagrama peisajului? întrebarea, oricît ne-ar apropia de obscurităţi liminare, nu poate fi ocolită. Viziunea spaţială trebuie să fie în ultima analiză, reflexul unor profunzimi sufleteşti, sau un fel de emisiune pe plan de imaginaţie a unui prim fond spiritual al nostru. Se pare că inconştientul, individual sau colectiv, îşi durează un orizont, o perspectivă sub presiunea, esenţei sale native. Un orizont de o anume structură e proiectat, din partea inconştientului, ca o prelungire firească a sa, în mediul în care inconştientul trebuie să se realizeze, într-un astfel de orizont inconştientul îşi găseşte o întîie concretizare a posibilităţilor sale latente, o perspectivă, care înseamnă o desfăşurare firească a sa, si fără de care el nu poate trăi. La baza aşa-numitului sentiment spaţial specific al unei culturi sau al unui complex de crea-ţiurii spirituale, individuale ori colective, stă, după părerea noastră, un orizont sau o perspectivă, pe care si-o creează inconştientul uman, ca un prim cadru necesar existenţei sale. Nu numai sensibilitatea conştientă posedă un orizont spaţial, ci şi inconştientul posedă un asemenea orizont. Asupra utilităţii explicative a acestei „dublări" ne vom lămuri numaidecît. Să notăm înainte de toate că există o importantă diferenţă între conştiinţă şi inconştient în ceea ce priveşte raportul lor faţă de orizonturile, ce li s-au hărăzit. Sensibilitatea conştientă e obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conştientă îşi schimbă adică după plac orizontul. Nimic nu o leagă în privinţa aceasta. Inconştientul, durîndu-şi o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca si cu un cadru organic al său.

Inconştientul, supus unui sens unic, e constituit şi structurat în aşa fel, că nici nu poate să existe decît într-un anume orizont spaţial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părţi integrante a fiinţei sale. Din momentul în care inconştientul unui ins si-a găsit o întîie categorică expresie într-un anume orizont spaţial, totdeauna structurat într-un anume chip şi nu altfel,conştiinţa insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricît de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopic schimbătoare, conştiinţa insului va fi pătrunsă de rezonanţele adînci şi grave ale orizontului său inconştient unic, persistent. De ecourile orizontului inconştient se vor resimţi permanent creaţiile spirituale ale insului, indiferent de peisajele, în care el e vremelnic statornicit. Operăm astfel o distincţie adînc tăiată: un lucru e orizontul de peisaj multiplu şi divers al conştiinţei, şi străin de aceasta ca orice obiect; şi cu totul altceva e orizontul spaţial unic al inconştientului, ca parte integrantă şi organică a acestuia. Această disociere de orizonturi, aparţinînd celor două planuri ale vieţii, ne va înlesni înţelegerea unui şirag de fenomene. Teoria noastră despre orizontul spaţial al inconştientului, ca factor cu totul deosebit de orizontul spaţial al conştiinţei, explică întîi — de ce în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste culturi cu sentimente spaţiale diferite, şi al doilea — de ce în peisaje, de conformaţii şi profiluri cu totul diferite, poate să se menţină indefinit timp o cultură de o unică şi permanentă viziune spaţială. Relaţiunea dintre peisaj şi viziune spaţială nu e aşa de simplă şi fără echivoc, cum au imaginat-o morfologii. Relaţiunea în chestiune comportă tot felul de variante, a căror semnificaţie depăşeşte de fiecare dată pe aceea a echivalenţei. Peisajul poate, ce-i drept, să se integreze de la sine, fără fricţiuni, neted, într-un angrenaj sufletesc, dar tot aşa peisajul ar putea să nu intre într-un asemenea angrenaj, rămînînd aci un corp străin, neasimilat, un simplu obiect exterior al conştiinţei, în sprijinul teoriei noastre despre orizonturile inconştientului, ca f actori pozitivi şi eficienţi, se pot aduce diverse fapte istorice

şi etnografice. Să ne oprim un moment asupra faptului că în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste, indefinit timp, culturi de viziuni spaţiale cu totul distincte. Fenomenul merită atenţia cuvenită faptelor de importanţă crucială, în căutarea exemplelor nu trebuie să mergem mai departe decît pînă în Ardealul nostru, această vatră etnografică de-o excepţională bogăţie. In acest peisaj, de mari focare şi dense interferenţe spirituale, poporul saxon rezistă de sute de ani alături de cultura populară românească, deun foarte înalt nivel, dedesubtul căreia desluşim de asemenea imponderabilul unei viziuni spaţiale nu mai puţin specifice. Identificăm în viziunea spaţială a poporului saxon pe aceea a europenilor apuseni, adică aceea în care s-a întrupat spiritul gotic, mistica libertăţii de nimic îngrădită, şi duhul dîrz, inginerescs, al unei gigantice lupte cu natura. Acest vast cadru organic si inconştient si l-a adus poporul saxon cu dînsul, chiar acu opt sute de ani de pe malurile Rinului. Viziunea spaţială românească, de altă parte, este aceea pe care o relevăm mai la vale.

Invităm cititorul să asculte o doină românească, să o supună unui examen interior, încercînd să şi-o închipuiască în corespondenţă cu una din amintitele viziuni spaţiale ale lui Frobenius sau Spengler. Operaţia nu va reuşi. Nu o dată ni s-a spus, din partea străinilor, care auzeau întîia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Apropierea se făcea desigur sub înrîurirea întîiei impresii, si aprecierea e anterioară unei necesare familiarizări. De fiecare dată ne-am simţit obligaţi să respingem, ca inadecvată si insuficientă, comparaţia. Găsim anume că doinei noastre îi lipseşte înainte de orice fundalul, pe care de obicei îl presimţi puternic şi obsedant în dosul cînteeului popular rusesc: stepa, planul infinit. Doina posedă, ca fundal, un alt spaţiu: plaiul. Plaiul, adică spaţiul cu anume posibilităţi ritmice: un plan limitat,înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, şi dincolo de zare iarăşi piept şi vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit ondulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în Mioriţa, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia şi muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent, ca spaţiu sufletesc al cîntecului. Doina şi balada noastră au rezonanţa specifică a infinitului ondulat, întocmai cum un cîntec alpin, gîlgîitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cîntec de joc argentinian ghiceşti nemărginirea melancolică şi fierbinte a întinselor pampas, întocmai cum un ciardaş unguresc îl întregeşti, fără să vrei, cu planul neted al pustei, cu pusta care nu apasă ci-i un vast îndemn de descărcare, tot aşa complementul organic al doinei şi al baladei noastre — ni se pare „plaiul" . Plaiul, sau spaţiul ritmic alcătuit din podiş înalt şi vale. Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers, care-i aparţine şi-l diferenţiază. Mersul acesta e un ritmic suiş şi coborîş. Starea sufletească, cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul". Să se asemene o dată cuvîatul „dor" cu corespondentul său german „Sehnsucht". Cuvintele acestea au, fiecare, o fizionomie proprie; cu cît le asculţi mai de aproape, cu atît ele devin oarecum mai intraductibile. Abstract vorbind, cuvintele „dor" şi „Sehnsucht" denumesc desigur aceeaşi stare sufletească, dar sensul lor intim diferă de sensul lor comun, de circulaţie. „Dorul" ni se pare mai naiv, mai sănătos, mai organic, decît „Sehnsucht"-ul. Ga semnificaţie „Sehnsucht"-ul poartă accentul unui vag sentimentalism. Raportate mai ales la orizonturile spaţiale implicate, cuvintele acestea dobîndesc înţelesuri, care diferă simţitor unul de celălalt. „Sehnsucht"-ul cuprinde un mai larg gest al depărtării şi presupune ca fundal infinitul tridimensional, un infinit, dacă voiţi de esenţă romantică. Cîtă vreme „dorul" e colorat mai ales de năzuinţa de a depăşi orizontul închis al văii sau al dealului. (Se ştie cît de frecvent e în poezia noastră populară motivul anexat dorului: „dealul să se schimbe în şes".) Spaţiul imaginar, despre care vorbim, îl presimţim nu numai în doină şi în baladă, ci şi în alte creaţiuni ale sufletului românesc. Acest spaţiu e chiar unul din factorii dominanţi în structura acestuia. Ceva din legănarea lentă şi din rotunda zare a plaiului, ceva din ritmul fără violenţe al dealului şi al văii, ghicim şi în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol şi elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat, cu nebunia nesatisfăcută şi fără soluţie a unui dans rusesc, jucat aproape de pămînt, dansatorul voind parcă să devină una cu stepa. Dansul nostru e dansul lent al unui om, care suie şi coboară, chiar şi atunci cînd stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal şi vale, de infinitul ondulat. Nu e locul să intrăm în amănunte şi în descrierea lor, avem însă convingerea că în sprijinul viziunii spaţiale, ce o relevăm, se pot aduce exemple edificatoare

din cele mai disparate domenii ale vieţii populare. Casele în apus manifestă tendinţa creşterii în sus,în dreaptă potrivire cu verticala sentimentului ceresc, stăpînitor acolo. Casele în Rusia, cele de la ţară, manifestă mai mult tendinţe orizontale, ca şi planul interior al vieţii ruseşti. Casa românească nu urmăreşte exclusiv, sau ostentativ, nici verticala, nici orizontala, ci pe amîndouă în stăpînită îmbinare şi armonie, căci cadrul ei spaţial (dealul-valea) nu îngăduie ipertrofia unei tendinţi in dezavantajul celeilalte. Cultura populară românească (poate şi cea balcanică în genere) posedă aşadar şi ea o viziune spaţială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconştient al vieţii noastre: „spaţiu mioritic".

În Ardeal coexistă cu alte cuvinte, graţie substanţelor umane care umplu peisajul, viziunea spaţială gotică, a infinitului tridimensional, şi viziunea mai răsăriteană şi mai vegetativă a spaţiului mioritic. Saxonul transplantat de aiurea şi-a înălţat în duhul unui sever extaz turnurile de piatră — săgeţi gata de a porni spre cer —, iar alături, băştinaş trecător, închinat ducerii si întoarcerii, după cum porunceşte steaua sezoanelor, ciobanul valah, cîntîndu-şi din fluier doina, îşi creează atmosfera de veşnic suiş şi coborîş a spaţiului său mioritic.

În exemplul „spaţiului mioritic", ne-am simţit îndrumaţi spre amalgamarea orizontului inconştient cu peisajul. („Infinitul ondulat" cu „plaiul".) Această îmbinare nu înseamnă totuşi o confundare sau o identificare. Aci e vorba de un caz fericit în care „peisajul" intră fără rezistenţe într-un angrenaj sufletesc. „Peisa.-jul" îmbracă de fapt o semnificaţie secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanţei umane. Niciodată „plaiul", prin sine însuşi, nu ni s-ar descoperi cu semnificaţia unui „infinit ondulat", de accente sufleteşti. Că nu suntem de loc dispuşi a confunda cei doi factori, o arătăm prin sublinierea unui alt fapt, care are darul de a aduce de altfel în nou şi neplăcut impas teoriile morfologice. Faptul este următorul: un suflet, individual sau colectiv, poate să trăiască inconştient într-un anume orizont spaţial chiar şi atunci cînd peisajul real al vieţii sale cotidiane contrazice la fiecare pas structura spaţiului inconştient. Astfel avem motive să credem că de pildă românul trăieşte inconştient în spaţiul mioritic, chiar şi atunci cînd realmente vieţuieşte de zeci sau sute de ani pe bărăgane. Cîntîndu-şi doina, românul îşi evocă si pe şesurile natale, în permanenţă, duhul legănat al spaţiu-lui-matrice al său. Occidentalul, indiferent că trăieşte la munte sau la'şes, pe continent sau pe insule, în Europa, în America pau în Australia, în zone temperate, la tropic sau subtropic, se va păstra, prin atitudinile şi iniţiativele sale, în acelaşi orizont infinit, ca şi în ţara de obîrşie. Peisajul american sau australian nu l-au răzbit într-atît ca să-şi schimbe orizontul-matrice.

Faţă de o situaţie, atît de tulburătoare prin labilitatea şi sinuozităţile ei de-o parte, şi prin fixitatea ei aproape nefirească de altă parte, problema nu mai poate fi pusă în termenii aţipiţi ai teoriei mediului. Se impune o diferenţiere netă de concepte. Una e peisajul real, caleidoscopic, în care se aşază întîmplător un suflet, şi altceva e orizontul spaţial inconştient, menhir care rezistă tuturor intemperiilor. Orizontul inconştient, cu darul său de a străbate „personant" pînă în creaţiile spirituale de fiecare moment ale acestui suflet, e de o eficienţă neegalată de nici o materialitate. Intre peisajul real şi orizontul inconştient pot să se ţese uneori iţele subtile ale unui acord interior, de întregire, dar tot aşa între ele poate să se caşte un profund dezacord. Faptul, nu tocmai dosnic, că astfel de dezacorduri sunt cu putinţă şi chiar frecvente, n-a prea fost luat în seamă de morfologia culturii. Prin ceea ce problema esenţială a scăpat, nelichidată. Corespondenţa dintre o cultură şi peisaj se reduce în fond la un raport extrem de labil. Peisajul, singur, fără de orizonturile inconştiente, lămureşte fără îndoială bruma de aspecte exterioare, dar nu poate să explice nimic din structura intimă şi mai profundă a unui stil cultural. Dificultăţile, cu care luptă zadarnic morfologia, se înlătură sau cad de la sine, de îndată ce ne hotărîm pentru soluţia mai crudă de a tăia nodul cu sabia, şi de a admite că inconştientul nostru îşi are un orizont propriu, care e, sau poate fi cu totul altfel decît sunt orizonturile spaţiale de peisaj ale sensibilităţii conştiente. Să mai spunem că aici ne găsim în zona nepipăitului şi inefabilului? — că nu poţi să cobori pur şi simplu în gîrlici pentru a vedea aievea fantomele ce locuiesc în pivniţi? Trebuie o lungă deprindere a sensibilităţii stilistice spre a ghici aceste orizonturi inconştiente — din vibraţiile şi din accentele conştiinţei însăşi.

Afirmam mai sus că orizonturile inconştiente iau fiinţă şi se structurează sub presiunea

unui primar apetit de cadru al spiritului. Nu e decît prea firesc ca aceste orizonturi să fie deci în mai mare măsură ale fiinţei noastre, decît sunt şi pot să fie vreodată orizonturile de peisaj ale conştiinţei. Orizonturile inconştiente ne reclamă în alt grad decît peisajul. Orizonturile inconştientului, oarecum inalienabile ,fac parte din fiinţa şi substanţa vieţii noastre, cîtă vreme orizonturile de peisaj ne ţin efemer legaţi doar printr-un sentiment oarecare, printr-o amintire, prin cine ştie ce obscur alean, sau prin nimic.

Cu enunţarea ipotezei despre existenţa unui orizont spaţial al inconştientului, ne găsim numai în tindanoii noastre teorii despre factorii care determină stilul unei culturi sau al unei spiritualităţi, individuale ori colective. Prin ancorarea acestei probleme în inconştient, perspectiva s-a lărgit,într-atît că întrezărim nu unul, ci un şir de factori, de egală însemnătate şi deopotrivă angajaţi în determinarea fenomenului „stil".

Cercetătorii, care au încercat să sondeze substraturile fenomenului stil, şi-au concentrat luarea-aminte aproape exclusiv asupra „sentimentului spaţiului". După destilarea acestui factor, teoreticienii s-au oprit, crezînd că deţin explicaţia totală a fenomenului. Totuşi, nu mai departe decît doctrina tradiţională despre formele sensibilităţii, sau experienţa de fiecare clipă, ar fi trebuit să le reteze suficienţa şi să-i silească la afirmaţii mai precaute. În afară de orizontul spaţial, conştiinţa posedă şi un orizont temporal. După consideraţiile de pînă aci ne simţim îndemnaţi, chiar si numai de duhul simetriei, să ne întrebăm dacă orizontul temporal nu comportă şi el, la fel cu orizontul spaţial,consideraţii în perspectiva inconştientului. Răspunzînd afirmativ, nu facem, desigur, decît să toarcem mai departe firul unei analogii ispititoare. Cerem cetitorului favoarea de a proceda cu noi alături la construcţie. Să admitem şi existenţa unui orizont temporal, inconştient! In virtutea postulatului nostru iniţial cu privire la inconştient, vom face afirmaţia că un asemenea orizont temporal inconştient nu trebuie să coincidă ca structură cu orizontul temporal al sensibilităţii conştiente. Teoreticeşte această dublare devine de fapt rodnică mai cu seamă dacă concepem orizontul temporal conştient şi orizontul temporal inconştient ca fiind cu totul eterogene, în adevăr, dacă ne orientăm după efectele sale personante, orizontul temporal inconştient nu oglindeşte de loc structura timpului fizic sau psihologic al sensibilităţii conştiente. Timpul sensibilităţii conştiente ni se înfăţişează ca un mediu omogen, cînd e înregistrat fiziceşte, iar psihologiceşte, în genere, ca o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec cînd mai repede, cînd mai încet, după starea psihică doar a privitorului. Inconştientul înzestrează însă timpul cu accente şi-i atribuie oarecum o configuraţie. Momentele timpului, ca orizont al inconştientului, nu se succedează egale, sau amorf, pe unul şi acelaşi plan al unei curgeri fără tensiuni, ci se complică interior, dobîndind un fel de fizionomie sau profil. Dimensiunile timpului sunt: prezentul, trecutul, viitorul. Forma, ce o ia timpul ca orizont inconştient, atîrnă în cele din urmă de accentul, cu care inconştientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După cum accentul zace mai mult pe prezent, pe trecut sau pe viitor, sunt imaginabile tot atîtea orizonturi temporale de profil diferit, în această configurare a timpului se exprimă, ca şi în cazul orizonturilor spaţiale inconştiente, anume înclinări, preferinţe, şi o sete de cadru propriu, ale substanţei sufleteşti umane. Dacă ni se îngăduie să denumim metaforic principalele orizonturi temporale posibile, şi de profil divers, ale inconştientului, vom deosebi:

1. Timpul-havuz.
2. Timpul-cascadă.
3. Timpul-fluviu.

Să ne oprim cîte puţin lîngă fiecare din aceste profiluri. „Timpul-havuz" este orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelenţă spre viitor. In cadrul acestui orizont temporal, se atribuie viitorului o valoare exclusivă şi dominantă, o suveranitate acapa-rantă, de care nu se bucură nici prezentul şi nici trecutul, care sunt privite cel mult ca trepte, într-o suire fără capăt. Acest fel de timp e trăit şi înţeles prin sine însuşi, indiferent de conţinutul său, de ceea ce se petrece în el, ca o ascensiune fără limite. Pentru sufletul, care trăieşte într-un asemenea orizont, timpul are, chiar numai prin realizarea sa, darul să înalţe necontenit nivelul existenţei. Timpul ar fi, graţie structurei sale ascendente, creator de valori tot mai înalte. Sufletul statornicit într-un asemenea orizont temporal gustă certitudinea, prin nimic demonstrată, dar nu mai puţin trăită, că totdeauna clipa următoare posedă prin ea însăşi semnificaţia unei

înălţări faţă de ceea ce este sau a fost.

„Timpul-cascadă" reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuşi, şi deci cu atît mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadenţă. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai tîrziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificaţia unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct iniţial, învestit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăşi natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare şi destrămare.

„Timpul-fluviu" îşi are accentul pe prezentul permanent. In această ipostază, timpul e considerat ca un mediu al unor realizări egale, care nu sunt nici mai valoroase, dar nici mai puţin valoroase decît au fost cele ale trecutului sau vor fi cele ale viitorului. Prezentul de ieri, de astăzi, de mîine, e privit de fiecare dată ca existînd pentru sine, sieşi suficient, nici treaptă spre ceva mai înalt, ceva fi, nici fază de disoluţie a unui ceva mai înalt, ce a fost. Timpul e, în oricare fază, concentrat în prezent. Astfel, în totalitatea sa, el reprezintă o curgere ecvaţională de clipe egal de preţioase. Timpul acesta e adunat cu totul în momentul de faţă, dar tot aşa în tot ce a fost sau poate deveni moment de faţă. Nici un moment nu există numai ca trecere spre celălalt moment, ci e scop în sine şi pentru sine.

Configurarea diversă a timpului consistă deci, înainte de toate, în faptul că i se imprimă o direcţie şi un sens unic, care e anterior oricărui sens fizic, vital, sau moral, dar despre care nune putem f ace decît o idee de a doua mînă, reflectată, simbolică. De aci nevoia de a recurge din capul locului la modele materiale, la metafore precum „cascada", „havuzul", „fluviul".

In istoria gîndirii umane, de multe ori poate mai dramatică decît cea a faptelor, s-au zămislit, concomitent cu tot atîtea treziri şi lărgiri ale conştiinţei, nenumărate concepţii metafizice despre existenţă. Ar fi interesant să se examineze odată raportul, în care se găsesc aceste concepţii metafizice f aţă de orizonturile temporale. Realitatea istorică ne confirmă degrabă bănuielile. Unul dintre orizonturile temporale inconştiente, despre care am amintit, sau vreun derivat al lor, ni se va dezveli totdeauna în dosul unei concepţii metafizice, despre existenţă, oarecare.

„Timpul-havuz" de ex. îl întrezărim ca fundal sau perspectivă secretă a culturii şi religiei ebraice, nu mai puţin însă şi ca fundal al diverselor metafizici europene. Timpul, în care se simte respi-rînd, trăind, sperînd, sufletul ebraic,îşi are accentul hotarît şi f ară ocol pus pe dimensiunea viitorului. In cadrul acestei perspective temporale, viitorul ni se revelează oarecum ca o dimensiune mesianică. Ceea ce am afirmat despre timp ca orizont inconştient, ca parte integrantă a unei substanţe sufleteşti, ne îndrituieşte la afirmaţiunea că pentru sufletul şi mentalitatea ebraică viitorul e mesianic, ca dimensiune temporală în sine. Viitorul e mesianic, nu fiindcă apariţia Mesiei a fost profeţită pentru viitor; situaţia ni se prezintă mai degrabă tocmai invers: în cadrul ebraic ceasul Mesiei a fost profeţit pentru viitor, fiindcă evreul, prin tendinţele lăuntrice şi prin structura sa sufletească este categoric orientat spre viitor. Evreul şi-a creat, datorită întregii sale firi sufleteşti inconştiente, un orizont temporal ascendent.

Acelaşi model de timp, timpul-havuz, îl surprindem ca un fel de substrat sau fundal într-o seamă de sisteme metafizice foarte caracteristice de altfel pentru cultura europeană. Iată cîteva asemenea sisteme, în concepţia lui Hegel, timpul este mediul, care mijloceşte Ideii, sau Divinităţii, realizarea dialectică în cadrul istoric. Timpul e mediul, de care se foloseşte Ideea, în mersul ei cadenţat, potrivit unor ştiute măsuri ritmice, pentru a se împlini istoriceşte, trecînd din „puneri" şi „opuneri" la tot mai vaste realizări sintetice. După Hegel, Ideea cu toată horbota ei abstractă, se complică şi se desfăşoară pe planul pur logic, în afară de timp. Dar faimoasa întoarcere la sine a Ideii, din înstrăinarea ce o sufere realizîndu-se ca „natură", întoarcere ce are loc sub semnul spiritului obiectiv, ca proces istoric, se realizează în timp. Timpul e deci scara suitoare a Ideii în întruchipările ei istorice sau drumul către sine însăşi al Divinităţii. Ca atare timpul are un sens unic, de jos în sus. Acelaşi „timp-havuz" este fundalul, pe care se desenează doctrina filosofică şi ştiinţifică a evoluţionismului, doctrina ce s-a bucurat la un moment de-o supremaţie nediscutată asupra opiniilor veacului al 19-lea. Hegelianismul şi evoluţionismul ştiinţific sunt cele două firme pe faţa secolului trecut. Reprezentanţii unuia si reprezentanţii celuilalt s-au înduşmănit cu entuziasm pueril, fără a-şi

da seama că doctrinele lor sunt gemenii siamezi, prin care curge fără obstacole acelaşi sînge. Evoluţionismul închipuie devenirea lumii ca o trecere de la haos la un cosmos tot mai organizat, ca o trecere de la un nivel de echilibru inferior, la un nivel de echilibru superior. Lumea e cu atît mai eterogen organizată în sisteme stabile şi cumpănite, cu cît e mai avansată în timp. Timpului i se imprimă cu alte cuvinte virtuţi creatoare. Tot ce trăieşte în timp e supus unei complicatiuni interioare; existenţele îşi măresc pas cu pas diametrul finalităţii lor interioare. Tot ce trăieşte în timp e împins înainte pe o scară infinită, ca îngerii pe scara lui lacob. Fazele trecute şi prezente nu sunt niciodată a se privi în sine, în chip izolat. Trecutul şi prezentul sunt numai trepte, împlinirea aparţine viitorului. Nici o clipă nu este scop în sine; orice clipă e aservită clipei următoare, de mai înaltă demnitate decît cea trecută. Prin definiţie timpul înseamnă intensificare crescîndă, amplificare neîntreruptă, de valori. Desigur că acest „timp-havuz" e şi substratul inconştient al tuturor ideilor progresiste. Credinţa în progres nu e decît una din concretizările posibile în perspectiva ascendentă a acestui model temporal. Cei mai mulţi europeni, trăind în acest orizont, refuzaţi de trecut, scăpaţi de clipa aceasta, chemaţi de viitor, nici nu-şi pot închipui că ar mai fi posibile şi alte viziuni despre timp, şi eludează prin instinct orice problematică, ce ar putea naşte nedumeriri cu privire la veşnica ascensiune.

Astfel de viziuni, diferite de cea curentă, sunt totuşi posibile. „Timpul-cascadă" e bunăoară un asemenea orizont-fundal, propriu înainte de toate unui mare număr de doctrine, întru care s-a fră-mîntat duhul mediteranean spre sfîrşitul lumii antice. Să ne oprim pentru un moment lîngă acea complexă epocă de efervescenţă spirituală, de dezmetică şi factice ştiinţă, de luptă între Eros şi moarte, de asceză şi dezmăţare, cunoscută îndeobşte sub numele de „elenism". Caracteristice veacului sunt cu osebire sistemele gnostice şi neoplatonice. Să însemnăm că e vorba despre o mulţime ameţitoare de sisteme, scoale, rituri, eclesii. Apologeţii creştini, cari se socoteau apărători ai dreptei ortodoxii, singuri, fac amintire despre cîteva duzine de sisteme gnostice, de nuanţă creştină. Calculul probabilităţilor ne autorizează să adăugăm la acestea cel puţin tot atîtea,de nuanţă pagină. Flora a fost deci cu totul considerabilă, mai ales dacă ţinem seamă şi de împrejurarea că despre multe sisteme esoterice, cunoscute numai din partea iniţiaţilor, s-a pierdut orice urmă, mai înainte de a încăpea pe mîna laicilor. O abstracţiune adesea artificială şi o fantazie inorganică au colaborat frenetic la plăsmuirea acestor sisteme. Miturile, ideile şi alegoria şi-au dat întîlnire într-o universală orgie, ca să alcătuiască împreună stranii constelaţii de gînduri, ce nu pot fi gîndite, şi întortocheate ierarhii de vedenii, ce nu pot fi văzute. Acest mare carnaval al filosofiei, în care substanţele apar pitoresc mascate, într-atît că nu le mai poţi recunoaşte, şi în care alegoriile reprezintă de multe ori adevărate mostre de artificialitate, a durat cîteva veacuri. Sistemele gnostice şi neoplatonice, oricît de diverse prin elementele lor pitoreşti şi locale, ni se descopăr totuşi, la o privire mai din apropiere, ca fiind articulate după o schemă şi pe o osatură comună. Astfel, bunăoară, aproape toate sistemele admit pentru început, existenţa unei supreme substanţe, care se degradează în timp, prin emanaţii din ce în ce mai inferioare. Sistemele aşază totdeauna, la început, un mare cheag divin, care, alunecînd pe panta timpului, se devalorizează singur, fie prin produse de calitate tot mai redusă, fie prin copii tot mai imperfecte, fie prin generări de posibilităţi tot mai scăzute. Prin acest proces de alterare cronică trec nu numai puterile cosmice, ci şi omenirea. Omenirea se depărtează cu fiecare pas, cu fiecare clipă, de starea originară, care a fost nu numai o stare de fericire, ci şi o stare de firească superioritate. Timpul conduce cu alte cuvinte, prin însăşi structura şi firea sa, la devalorizare, degradare, pervertire, împrăştiere şi destrămare. Potrivit acestei viziuni, tot, ce are întîietate în timp, se bucură şi de întîietate ierarhică într-o scară de valori. E adevărat că acelaşi orizont al „timpului-cascadă" îl găsim şi în vechile mitologii, care, după cum se ştie, eroizează şi divinizează leatul începuturilor, al lumii, al omenirii, al aşezămintelor, al cetăţilor. De pe acest fundal al timpului-cascadă se desprinde mitul babilonic-biblic al genezei şi al paradisului, despre o mare lumină presolară şi despre omul imaculat de la început, despre crime cu efecte cosmice, despre îngeri perverţiţi prin împreunare cu făpturi sublunare — pe urmă. Dar în mitologia cărui popor nu se găseşte, oare, cel puţin o ştearsă răsfrîngere a concepţiei despre faza de lumină şi de aur a începutului? Concepţia e chiar aşa de generală, încît unii gînditori de astăzi sunt dispuşi să vadă în ea reflexul desfăşurării reale a existenţei şi a omenirii. Dar „timpul-cascadă" nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Intr-un

sens, acelaşi orizont îl întrezărim bunăoară şi în metafizica platonică, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecţie şi crestată de urîţenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoşă, singura existenţă fără pată. Cea mai accentuată expresie şi-a găsit-o însă acest orizont totuşi în neoplatonism şi în gnosticism. Fie că puterile cosmice sunt imaginate ca elemente impersonale, fie că sunt închipuite sub formă personal-ipostatică, ele sufăr degradarea în ordinea, în care emană sau se nasc: sus de tot, sau la început, e spiritul pur, vin pe urmă logosul, sufletul sensibil, sufletul vegetativ, materia; sau aceleaşi puteri închipuite ipostatic: Dumnezeu, cetele spiritelor superioare, cetele mijlocii, inferioare, apoi oamenii şi animalele, apoi plantele şi 'mineralele; aceeaşi ierarhie şi cascadă poate fi privită şi sub aspect spaţial: sus stă neclintit punctul divin supracosmic, din el emană razele logosului, acestea îmbrăţişează sfera ideilor; în sfera ideilor intră ca tot atîtea globuri mai mici cerul astral, sfera planetelor: supuse tuturor sunt lumea sublunară, aerul, pămîntul, omul, materia. Logic şi consecvent dezvoltată, o asemenea viziune despre timp (încremenind, timpul devine spaţiu) e desigur extrem de deprimantă şi demoralizantă, în permanenţă, viziunea despre timpul pornit irevocabil spre nadir — devine chiar insuportabilă. Omul va reacţiona împotriva viziunii, punîndu-şi speranţa în posibilitatea unei tehnice rituale sau a unei minuni, prin care să se anuleze efectele dezastroase ale timpului. Punînd piciorul în pragul existenţei, omul va imagina într-un fel întreruperea efectivă a acestui timp-cascadă,. întrerupere datorită fie unui miracol unic sau repetat, fie întrupării unui mare salvator cosmic, fie magiei supreme a unui ritual omnipotent. Omul, pentru a scăpa din cleştele depresiunii, va imagina adică, un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcţia timpului.

„Timpul-fluviu" e un alt orizont inconştient posibil pentru ilustrarea căruia se pot aduce elocvente exemple. Timpul-fluviu se înfăţişează ca un mediu, în care se scurge, fără posibilităţi de alterare, o permanentă substanţă; substanţa se manifestă în fiecare moment, în altă formă, dar deplină. Fiecare clipă devine, prin aceasta, scop în sine, deoarece ea cuprinde totul. Prezentul nu este treaptă în slujba viitorului, nici pervaz de reprivire elegiacă asupra trecutului; prezentul este el însuşi autonom, sieşi stăpîn. în genere, concepţiile statice despre existenţă înţeleg timpul, fie ca simplă iluzie, fie ca fluviu, egal sieşi. In cazul din urmă timpul este matca, în care curge sau se condensează, în faze susţinute la acelaşi nivel, aceeaşi substanţă a existenţei, care nu poate fi nici sporită, nici micşorată, nici înălţată, nici degradată. Dar nu numai concepţiile statice despre existenţă includ acest prund al „timpului-fluviu". Concepţiile, foarte la modă în ultimele decenii, care ne invită să considerăm de pildă istoria drept o succesiune de faze distincte, fiecare nouă şi unică în felul său, în afară de orice şabloane, dar de egală valoare, se proiectează în fond pe acelaşi orizont. (Aici ne vin în minte mai ales concepţiile istorice Rickert-Windelband.)

Timpul-havuz, timpul-cascadă şi timpul-fluviu sunt tipurile principale de viziuni ale timpului, care îşi dispută dominanţa asupra spiritului uman. E aproape de prisos să adăugăm că uneori aceste viziuni apar cîte două, sau chiar tustrele combinate, sau suprapuse. Astfel iau fiinţă acele viziuni complicate, ciclice sau spirale, despre timp, care, fiind derivate, nu ne pot interesa aici decît mai lăturalnic, sau prin tangentă. Un timp ciclic implică de pildă concepţia naturalistului Cuvier, despre crea-ţiunile repetate, în opoziţie cu Lamarck şi cu ideea evoluţiei, prin etape infinitesimale, Cuvier explica formaţiunile geologice si rămăşiţele paleontologice, plantele si animalele fosile, prin catastrofe gigantice şi prin repetate creaţiuni divine. Timpuri ciclice cuprind mai departe diverse cosmogonii, la inzi, la greei. Lumile iau naştere şi pe urmă sunt reabsorbite în fondul din care au purces, în chip repetat. O curioasă contaminare a timpului ciclic cu timpul-fluviu are loc în cosmogonia fizico-poetică a lui Nietzsche: aceeaşi lume, aceeaşi existenţă, se repetă de infinit de multe ori, la fel, pînă în cel mai mic detaliu. Ideea desppe veşnica reîntoarcere e unul din motivele cele mai poetic speculate în cîntecul şi în evanghelia lui Zaratustra. „Eu mă reîntorc, cu soarele acesta, cu pămîntul acesta, cu acest vultur, cu acest şarpe — nu pentru o nouă viaţă sau pentru o viaţă mai bună, sau pentru o viaţă asemănătoare: eu mă întorc veşnic pentru una şi aceeaşi viaţă în mare şi în mic" (Also sprach Zarathustra, Re-eonvalescentul). Un alt exemplu de viziune derivată despre timp ne oferă Goethe în concepţia sa despre evoluţia omenirii. Goethe îşi închipuia această evoluţie în sens ascendent, dar cu faze analoage, la nivel tot mai înalt. Acest timp ar cere să fie reprezentat printr-o „spirală".

Este în genere de notat că modul cum gînditorul, omul de ştiinţă sau laicul înţeleg istoria, nu numai a omenirii, ci şi a lumii, adică istoria ca dimensiune a existenţei, atîrnă de fiecare dată, în ultima instanţă, de un anume orizont temporal inconştient. Ideea că ar exista o „istorie" pur şi simplu, ca agoniseală sigură a unei obiectivităţi, o istorie care prin sensul ei să fie scutită de ambiguitate şi care să poată fi înţeleasă de oricine, orişiunde, e o prejudecată şi una din marile naivităţi senile ale europeanului. Imaginea, ce ne-o facem, despre istorie atîrnă de multe şi mai ales de perspectiva şi de tiparul, pe care propriul nostru inconştient le imprimă timpului. De ex.: popoarele, care respiră îm orizontul ascendent (timpul-havuz), vor aplica istoriei lor şi a altora criteriile unei orientări categorice spre viitor. Astfel „istoria" dobîndeşte un profil interior şi o semnificaţie mai profundă, prin aceea că e învestită cu un centru gravitaţional, plasat fie în trecut, fie în prezent, fie în viitor. Această ajustare cvasi-filosofică a istoriei nu e rezultatul unor elaborări conştiente şi nici nu se exprimă în concepte clare şi netede, date oarecum la rindea, ci e dictată totdeauna de un orizont temporal inconştient. Catolicismul de pildă concepe istoria umanităţii ca devenire a împărăţiei lui Dumnezeu pe pămînt. Centrul gravitaţional fiind, teoreticeşte, localizat în viitor, toate evenimentele istorice al« trecutului şi ale prezentului sunt interpretate unilateral şi pieziş în lumina acestui viitor. Cît de totalitară şi de absorbantă devine uneori o viziune temporală, ni se arată tocmai prin doctrina catolicismului, care nu ezită să acopere cu giulgiul acestei semnificaţii chiar şi evenimentele istorice dinainte de creştinism. Dacă gînditorii greci formulează cinci sute de ani înainte de era creştină unele idei, care nu sunt tocmai potrivnice doctrinei creştine, aceasta ar însemna că acei gînditori pregătesc creştinismul, potrivit unui plan divin. Dacă în Indii apar sute de ani înainte de creştinism unele legende care seamănă aidoma cu viaţa lui Hristos, aceasta ar însemna, după exegeze catolice, că diavolul, ştiind despre viitoarea viaţă a Mîntuitorului, a răspîndit acele legende cu intenţia evident drăcească de a produce confuzii şi de a stîrni îndoieli în ceea ce priveşte autenticitatea evangheliilor. Din moment ce ne identificăm cu o anume perspectivă, ni se par juste toate interpretările, care n-o contrazic. Alt exemplu: liberalismul democratic închipuie istoria umanităţii (nu numai de la revoluţia franceză încoace — ci toată istoria) ca un progres continuu, cîteodată retardat, dar în fond niciodată anulat, spre idealul suprem al libertăţii individuale. E şi aci vorba despre proiecţiunea uriaşă, debordantă, a unei semnificaţii, întemeiată în cele din urmă pe o viziune ascendentă despre timp, exclusivă şi absorbantă. Exemple de istorie, văzută ca un proces în timpul-cascadă, ne îmbie diverse doctrine romantice. Evenimentele istorice dobîndesc în concepţiile romantice o noimă sau un tîlc, numai în funcţie de dimensiunea trecutului: se imaginează astfel o epocă de aur sau o epocă mitică, prototipul unei înalte tradiţii, ca entitate masivă şi de-o splendoare aproape transcendentă, faţă de care prezentul sau viitorul apar în rolul scăzut al unor simple dependinţe. Gnosticii localizau puterile cosmice, de clasă aleasă, înainte de timp, sau la începutul timpurilor. La început a fost puritatea, pe urmă a venit prihănitul; la început a fost desăvîrşirea, pe urmă a venit zgura, tot mai netrebnică. Acestei cosmogonii gnostice i se alătură cîte un pan-dant aparţinind diverselor domenii istorice: astfel mitul despre paradis ca loc şi stare privilegiată ale începuturilor omeneşti, astfel nenumăratele tradiţii locale despre o epocă de început, de mare strălucire şi de cerească transparenţă, a unui neam, a unui pămînt, a unei cetăţi. Ni se va reflecta că toate aceste istorii, enumerate, participă la o mentalitate mitologică îngropată pentru totdeauna şi înlocuită definitiv prin mentalitatea ştiin-ţifică-evoluţionistă a veacului. Ni se va mai reflecta în consecinţă, că orizontul acesta (timpul-cascadă) a sucombat sub loviturile spiritului critic modern, fără putinţă de renaştere. Dar iată că în ultimii ani se ivesc tot mai mulţi gînditori, care pe temeiuri,, poate nu mai puţin ştiinţifice decît cele la care se referă evo-luţioniştii, procedează la aureolizarea gnostică a începuturilor, reclădind încetul cu încetul, o concepţie istorică, bazată cu preferinţă pe o demnitate specială acordată trecutului. Un Dacque închipuie un om primar înzestrat cu puteri magice şi cu facultăţi vizionare, de proporţii şi de-o calitate cu totul miraculoase. Alţi gînditori văd în formele sociale ale matriarhatului originar un mod social superior celor ce au urmat. Un Klages imaginează o epocă pelasgică de-o vitalitate orgiastică, faţă de care toate epocile istorice, cunoscute, nu reprezintă decît forme de viaţă foarte anemice. Italianul Evola construieşte, pe bază de „amintiri" mitologice, o epocă de aur a unei omeniri nordice, de o spiritualitate solară şi de un caracter prin excelenţă regal şi bărbătesc. înrîurirea lui Bachofen

se simte în toate aceste construcţii de preistorie. In orice caz, o seamă de gînditori înclină să judece şi să condamne „istoria", ca fiind o arenă de necurmată pervertire şi destrămare a unui conţinut, a unor stări sau a unei substanţe, primare, de un nimb neegalat.

Este dată încă posibilitatea de a concepe istoria şi în lumina orizontului temporal, pe care l-am ilustrat prin imaginea „tim-pului-fluviu". „Istoria", în această accepţie şi perspectivă, ni se prezintă ca şi cum ar fi alcătuită din momente, fapte, epoci, monadic circumscrise, fixată fiecare într-o proprie valoare şi-n propriul hotar. La o istoriografie în perspectiva „timpului-fluviu", aderă, de multe ori fără a-şi da seama de aceasta cu toată precizia, toţi cercetătorii dispuşi a judeca orice epocă, orice fază, orice eveniment sau apariţie istorică, după un criteriu imanent lor. Acest mod de a vedea şi-a croit drum, credem, cel dintîi în istoria artelor, poate în momentul cînd, după sleirea clasicismului veacului al 18-lea, istoricii au prins suflet în prezenţa goticului, într-atîta ca să privească evul mediu, sub unghiul unor valori imanente şi ca întrupare a unor norme de sine stătătoare. Conturări mai sigure dobîndeşte acest mod istoriografie în momentul cînd preraîaelismul fixează sensul propriu al artei italiene dinainte de renaştere, nu ca o pregătire, avansînd de la stîngăcie la virtuozitate, a renaşterii, ci ca un fenomen cu piedestal propriu, vrednic de a fi izolat şi de a fi considerat sub un unghi, care-i aparţine şi care nu-i poate fi înstrăinat. Prerafaelismul mergea aşa departe în accentuarea unor valori încît socotea zenitul renaşterii chiar ca o degenerare în raport cu arta secolelor precedente. Modul de a privi istoria în oglinda „timpului-flu-viu" a avut darul de a pătrunde şi de a asimila, la un moment dat, aproape toată istoriografia.

Nu intenţionăm să legitimăm nici una din perspectivele temporale posibile. Lucru foarte anevoios şi care ne-ar împinge probabil pînă în teritoriile teodiceei. Facem doar loc remarcei, că toate aceste orizonturi, adică: timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu, precum şi derivatele lor, reprezintă de fapt „perspective posibile" şi nicidecum „adevăruri", în ordinea aceasta de idei, ni se dă prilejul de a pune în lumină cît de mult aşa-zi-sele „adevăruri istorice" sunt de fapt pătrunse de semnificaţii, care se desprind nu atît din vreo comunicare cu „adeArărul istoric", ci din orizonturi inconştiente ale noastre, de rezonanţele cărora se resimte în cele din urmă chiar şi cea mai trează şi critică conştiinţă.

Substanţa spirituală menită să ia forme în întruchipările culturii, în artă, în metafizică etc., posedă în plămada ei complexă elemente foarte felurite, elemente plastice, elemente lirice sau elemente de altă natură. Aspectele, pe care le vor îmbrăca elementele plastice ale substanţei sufleteşti, atîrnă, dacă nu exclusiv, cel puţin în parte şi de orizontul spaţial inconştient al creatorului. Aspectele, pe care le vor lua elementele lirice ale substanţei sufleteşti, depind mai ales de orizontul temporal inconştient al creatorului, în genere orizontul temporal inconştient imprimă o pecete tuturor disponibilităţilor noastre lirice. în lumina acestor consideraţii, sunt posibile interesante comentarii în marginea creaţiilor umane. Iată de pildă nişte creaţii abstracte de natură metafizică. Oricît de abstractă ar fi o concepţie metafizică, ea e totdeauna pătrunsă de filoanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvîcnirile albastre ale vinelor. Lirismul şi spiritul metafizic, fiecare cu făgaşurile sale, dar ce împletituri dau cîteodată împreună, datorită orizonturilor inconştiente ale sufletului! Ce diferenţe de lirism de ex. între o concepţie metafizică în perspectiva „timpului-cascadă" şi o concepţie metafizică în perspectiva „timpului-havuz"! Ce latentă, tulbure, subterană melancolie, în una; ce explozii, posibile, de încredere şi de bucurie, ce sămînţă de lumină în cealaltă!

TEORIA DUBLETELOR

Kant, creatorul atîtor termeni fericiţi, a dat orizontului spaţial şi orizontului temporal al lumii empirice un certificat de identitate, numindu-le „forme ale sensibilităţii". Sfiala, ce ne încearcă în faţa problemelor cu paiul meliţat si răzmeliţat în ograda filosofiei, ne face să ne ferim cu toată grija de întrebările, care poartă asemenea stigme, întru cît formele sensibilităţii corespund unei realităţi transcendente, sau în ce măsură ele ar fi doar nişte constante subiective ale conştiinţei umane, este o astfel de întrebare, pe care o ocolim, fiindcă ne-ar încurca numai mersul drept. Să ne hotărîm deci a considera formele sensibilităţii sub unghi exclusiv empiric, ca simple orizonturi intuite ale lumii sensibile, ca orizonturi de peisaj, ca un fel de cadre, in care simţurile localizează lucrurile si stările văzute, auzite, pipăite, simţite. Din

expunerile noastre precedente despre orizontul spaţial şi despre orizontul temporal al inconştientului desprindem concluzia că atît orizontul spaţial cît şi orizontul temporal există în spiritul nostru în chipul unui dublet. Intrebuinţînd expresia „în spiritul nostru" e vădit lucru, să socotim spiritul ca o zonă mai largă decît conştiinţa. Şi tot aşa ni se pare destul de clar şi de la sine înţeles, că fiecare din cei doi termeni ai fiecăruia dintre dublete trebuie atribuit şi coordonat unui alt strat spiritual; aceşti termeni aparţin, doi cîte doi, conştiinţei şi inconştientului. Există un orizont spaţial, care aparţine conştiinţei şi un al doilea orizont spaţial, care aparţine inconştientului; există un orizont temporal, care aparţine conştiinţei şi un al doilea orizont temporal, care aparţine inconştientului. De fiecare dată orizontul inconştientului e cu totul altfel structurat decît orizontul sensibil al conştiinţei. Dacă am cerut dreptul de a lăsa deschisă problema în ce măsură orizonturile sensibilităţii conştiente reprezintă acte de spontaneitate creatoare ale omului, ne vom răscumpăra această reticenţă cu o afirmare categorică în ceea ce priveşte orizonturile inconştientului. Vom afirma anume despre orizonturile inconştientului, că ele reprezintă cu un fel de acte creatoare, atît in raport cu lumea sensibilă, cît şi în raport cu lumea inteligibilă, în raport cu lumea sensibilă, întru cît orizontul sau viziunea inconştientă nu ni se înfăţişează ca o simplă diagramă a peisajului, iar în raport cu lumea inteligibilă — întru cît yiziunea inconştientă nu e pentru toate subiectele umane aceeaşi. Inconştientul îşi creează orizonturile, oarecum după chipul şi asemănarea sa. Ne-am exprimat în treacăt părerea, undeva mai sus, că orizonturile inconştiente sunt un fel de emisiuni pe plan de imaginaţie a naturii intime a inconştientului, un fel de proiecţiuni, sau un fel de prelungiri organice ale acestuia. Inconştientul, creîndu-şi orizonturi specifice, ia de fapt el însuşi o întîie înfăţişare consistentă, ca o substanţă pe cale de a se cristaliza. Diferenţa de structură între orizontul inconştient şi orizontul conştient nefiind lipsită de însemnătate, mai stăruim puţin asupra ei. Gîtă vreme orizonturile inconştiente sunt constitutive pentru substanţa umană, orizonturile sensibile ale conştiinţei sunt numai factori integranti ai obiectului conştiinţei, dar nu ale substanţei conştiinţei. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăşi a conştiinţei, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale. Intre inconştient şi orizonturile, pentru care el optează, există o solidaritate organică la fel cu aceea de la omidă la crisalidă, sau o corespondenţă, ca de la substanţă la cristal, o afinitate şi o familiaritate ca de la posibilitate la formă, ca de la latenţă la fapt. Inconştientul, căutînd să se statornicească în orizonturi specifice, se găseşte pe drumul categoric al împlinirii sale. Orizontul spaţial şi temporal al conştiinţei nu ating întru nimic firea conştiinţei ca atare, căci orizonturile sensibile reprezintă pentru conştiinţă numai un coeficient al obiectelor sale. Clnd se întîmplă ca inconştientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură, decît cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că inconştientul a suferit o remaniere sau o reformă în însăşi constituţia sa; cîtă vreme pentru „conştiinţă" o asemenea dislocare a orizontului sensibil e echivalentă cu o simplă schimbare de peisaj, cu o mu-taţiune caleidoscopică în obiectivul conştiinţei. O schimbare a orizontului sensibil nu atinge conştiinţa structural; o asemenea schimbare atinge conştiinţa numai sub aspectul conţinuturilor ei obiective şi al reacţiunilor psihologice posibile. Conştiinţa trăieşte, neapărat, totdeauna într-un peisaj de lucruri şi stări, văzute, auzite, simţite, dar acest peisaj se poate strămuta de la o clipă la alta, sau poate fi înlocuit, instantaneu, tot cu alte şi alte peisaje. Conştiinţa, cu alte cuvinte, posedă în raport cu orizonturile sale peisagiste, o largă latitudine de variaţie şi mobilitate. Conştiinţa se găseşte într-un raport mult mai neutral şi mai degajat cu felul orizonturilor sale, decît inconştientul. Conştiinţa e desigur totdeauna revărsată asupra unui peisaj, dar ea nu absoarbe, ea nu asimilează niciodată un peisaj pînă la identificare cu el, sau în forma unei structuri fixe care să devină constitutivă pentru ea. Inconştientul comite însă, cu fatale repercusiuni, tocmai acest pas, cu totul decisiv pentru viaţa spirituală, de a se fixa asupra orizonturilor sale, pînă la organică solidaritate. Orizonturile inconştiente sunt ceva mai mult decît cadre pentru o lume de obiecte; ele sunt factori alcătuitori ai fiinţei umane, capabili să intre în acţiune şi să funcţioneze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă eficacitate, ca o pecete, creatiunilor spirituale. Orizonturile inconştiente nu sunt un simplu mediu, mai mult sau mai puţin indiferent, ci axe de realizare ale inconştientului însuşi.

Potrivit teoriei noastre, atît orizontul spaţial cît şi orizontul temporal sunt prezente, fiecare, în sufletul uman în chipul unui „dublet". Dubletul orizontului spaţial e compus din:

1. Un orizont spaţial, ca un cadru intuitiv, indeterminat, al nenumăratelor peisaje variabile - obiecte neutre ale sensibilităţii conştiente.

2. Un orizont spaţial, cadru determinat, adică precis structurat - ca un coeficient organic, constitutiv, şi permanent eficace, al inconştientului.

Eterogeneitatea celor doi termeni ai dubletului spaţial e şi funcţională şi de conţinut. Exact aceleaşi afirmaţiuni teoretice le vom emite şi despre dubletul orizontului temporal. Din teoria aceasta despre dubletele orizontice rezultă o seamă de consecinţe pe care le însemnăm. Să dezvoltăm consideraţiile în legătură cu dubletul spaţial, acesta fiind mai accesibil închipuirii şi simţului comun.

Orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente este un cadru intuitiv, indeterminat al peisajelor, în care subiectul conştiinţei se găseşte central situat; orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente rămîne unul si acelaşi cadru indeterminat pentru orice conştiinţă, de oriunde. Oricît ar varia peisajele, orizontul sensibil îşi păstrează acest caracter intuitiv indeterminat, pentru orice subiect conştient. Oricît ar varia configurativ peisajele reale, oricare ar fi conformaţia oculară şi nervoasă a insului, un fapt rămîne acelaşi pentru toate conştiinţele : orizontul spaţial are un caracter intuitiv-indeterminat. Aspectul acesta negativ e o constantă' umană. Acest fapt, de aspect negativ, dar general, nu e de loc contrazis de împrejurarea că peisajul, care umple de fiecare dată cadrul indeterminat, variază de la conştiinţă la conştiinţă şi nici de împrejurarea că pentru una si aceeaşi conştiinţă, peisajul variază chiar de la clipă la clipă. Constanţa si generalitatea, de aspect oarecum negativ, a aşa-ziselor forme ale sensibilităţii conştiente, cer un considerabil efort de abstracţie pentru a fi formulate ca atare. Faptul o dată stabilit poate servi ca punct de reper în ordinea de idei ce ne preocupă. Să fixăm atenţiunii îndeosebi următoarele: cîtă vreme orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente, în calitatea sa de cadru intuitiv, indeterminat, este un fapt general al conştiinţelor umane, orizontul spaţial al inconştientului, în calitatea sa de cadru precis structurat şi determinat, nu e acelaşi pentru toate subiectele de oricînd şi de oriunde. Pentru indivizii aparţinători unei anume populaţii, unui anume loc şi timp, orizontul inconştient poate fi, ce-i drept, comun, colectiv, dar el nu e în nici un caz un fapt al umanităţii, sau o constantă absolută şi generală.

Cu cît pătrundem mai adînc în inconştient, cu atît „ne e dat să străbatem regiuni tot mai puţin atinse de înrîuririle accidentale şi fluctuante ale individuaţiunii. Cu cît coborîm mai adînc în inconştient, cu atît mai anonime devin stratificările şi structurile. Orizonturile inconştiente sunt desigur mai puţin individuale, în aceeaşi măsură deci mai colective, decît aspectele pei-sagiste ale orizonturilor conştiente, în regiunile inconştientului stăpînesc normele unui conformism organic. Orizonturile inconştiente pot fi aceleaşi la o mulţime de indivizi, la un popor, la un grup de popoare. Dar orizonturile inconştiente pot fi aceleaşi şi la popoare despărţite prin mari intervale geografice sau de timp, şi care altfel nu se aseamănă prea mult. Dar despre aceasta mai tîrziu.

într-unul din capitolele anterioare, ni s-a îmbiat prilejul de a sublinia că orizonturile inconştiente se găsesc uneori în profund dezacord, de structură, faţă de peisajul conştient. E de remarcat că, în caz de dezacord faţă de peisajul conştient, orizonturile inconştiente au totuşi darul de a răzbate personant în conştiinţă, aceasta mai ales prin vadul creaţiei artistice, metafizice etc. Valahul de la şes, exprimîndu-şi sufletul în doină, creează in jurul său atmosfera înaltă, de suiş şi coborîş, a spaţiului mioritic. Faptul că un individ trăieşte în peisaj de şes sau în peisaj de munte, în peisaj continental sau marin, nu va avea pentru stilul creaţiilor sale spirituale nici pe departe importanţa, pe care o au orizonturile inconştiente ale sale. În caz de dezacord structural între orizontul inconştient al unui individ şi peisajul conştient, se poate naşte, fireşte, în sufletul individului — un sentiment al dezrădăcinării şi un sentiment nostalgic, care îl îndeamnă spre alt peisaj, structurat mai în concordanţă cu orizontul spaţial inconştient al său. Această dezrădăcinare şi această nostalgie sunt mult mai profund întemeiate decît obişnuitele dezrădăcinări şi nostalgii, de toate zilele, mai curînd sentimentale în felul lor, decît organice. Ar fi neapărat interesant şi edificator să se cerceteze odată, mai de aproape, rolul jucat de nostalgia orizontică în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor. Ciobanul român, împins de vînturile istoriei, a colindat sute şi sute de ani, toţi Carpaţii şi toate meleagurile balcanice ; orizontul mioritic inconştient l-a menţinut cele mai adesea în peisaje de „plai" şi i-a dat o permanentă, irezistibilă fobie faţă de altele.

Teoria dubletelor orizontice ne pune în situaţia de a clarifica o seamă de lucruri rămase pînă acum în obscuritate, dar de-o mare însemnătate teoretică. Teoria dubletelor sugerează înainte de toate consideraţii, care ţin de teoria cunoaşterii, şi îndeosebi de filosofia „formelor sensibilităţii". Teoreticienii, care s-au dedicat morfologiei culturii, au crezut că trebuie să înlocuiască teoria kantiană despre constanţa formelor sensibilităţii (a spaţiului mai ales) printr-o nouă teorie, susţinînd variabilitatea acestor forme în funcţie de diverse „suflete culturale". Kant privea formele sensibilităţii drept constante subiective, absolute, ale umanităţii. (Teoria kantiană corespunde de fapt gesturilor largi, umanitariste, ale curentului luminat.) Morfologia relativizează valabilitatea formelor sensibilităţii, punîndu-le în funcţie de realitatea, circumscrisă şi destul de precis delimitată, a unei culturi („cultură" în înţeles de fapt istoric de-o amploare geografică şi istorică cu totul restrînsă faţă de dimensiunile umanităţii). La rîndul nostru, supunînd unui examen critic atît teoria kantiană cît şi teoria morfologică, găsim suficiente motive pentru a le acuza deopotrivă de o indiferenţiere oarecum embrionară, în amîndouă teoriile intervine o confuzie între ceea ce este o simplă viziune teoretică a conştiinţei, şi ceea ce este o formă a sensibilităţii conştiente, adică o confuzie de planuri. Cum se prezintă situaţia din punctul de vedere al teoriei noastre despre „dubletele orizontice"?

K; nt susţine constanţa „formelor sensibilităţii" ca un fapt propriu conştiinţei umane, de oricînd şi de pretutindeni, şi o dată cu această afirmaţie, el încearcă să precizeze, să determine mai de aproape structura însăşi a formelor sensibilităţii conştiente. Astfel, de pildă, forma spaţială a sensibilităţii devine în teoria kantiană un mediu omogen, tridimensional, infinit. Marele gîn-ditor s-a lăsat ispitit de sugestii newtoniene, şi a căzut jertfă unui exces de zel matematic. „Orizontul spaţial" este desigur un coeficient general al conştiinţei umane, dar, ca formă, acest orizont este o mărime indeterminată, iar cîtuşi de puţin un mediu omogen, tridimensional, infinit, cum pretinde filosoful criticelor. „Constanţa" orizontului spaţial îngăduie, după cum am mai spus, numai o formulare foarte abstractă şi negativă, dar nu concretă şi pozitivă, cum o voia Kant. Kant substituie unui orizont extensiv, intuitiv, indeterminat, o viziune masivă şi foarte determinată. La o analiză directă, care nu se lasă înşe-lată de idei fizice şi nici comandată de secrete nevoi filosofice de „sistem", orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente ni se descoperă ca avînd un caracter extensiv, indeterminat; acest orizont e intuit din plin, totdeauna în conexiune firească cu un peisaj concret, de o structură de fiecare dată individuală, unică. Kant substituie acestui cadru extensiv, indeterminat, care se confundă de fiecare dată cu peisajul concret, un cadru debordant, masiv, precis şi determinat („un mediu tridimensional, omogen si infinit"). Ori, acest presupus mediu tridimensional, infinit, nu e decît o viziune teoretică foarte conştientă, un produs alambicat al ştiinţei fizice şi matematice europene. In lumina teoriei noastre despre dubletele orizontice, viziunea teoretică a infinitului tridimensional-omogen reprezintă o expresie pur ideală a orizontului spaţial inconştient propriu unei substanţe umane, sau unei colectivităţi umane, geograficeşte şi istoriceşte strict circumscrisă. Să nu uităm că matematicianul sau fizicianul, construin-du-şi o viziune teoretică despre spaţiu, se găseşte cu totul sub influenţa orizontului spaţial latent al inconştientului său, nu mult mai altfel decît un muzician, cînd clădeşte o simfonie, sau un arhitect, cînd închipuie o catedrală. Viziunea teoretică despre spaţiul tridimensional, infinit, este cu alte cuvinte echivalentul unei personanţe inconştiente, adică o relativitate geografică şi istorică în funcţie de răspîndirea unei anume structuri inconştiente. Viziunea teoretică a spaţiului tridimensional, infinit, nu corespunde deci unei constante a umanităţii.

Morfologia culturii opunînd lui Kant teza despre variabili-tatea formelor sensibile (mai ales a spaţiului), trece cu vederea că există totuşi o constantă general umană; această constantă e: orizontul indeterminat, ca atare, al sensibilităţii conştiente, care e însă umplut şi absorbit de fiecare dată de un peisaj oarecare, de o conformaţie unică, (în raport cu „peisajul" orizontul sensibil pur are o existenţă apostrofică. Aşa l-am definit într-un capitol precedent.) Spre deosebire de Kant, morfologii afirmă că spaţiul infinit, tridimensional nu e o formă generală a sensibilităţii umane, ci numai o formă a sensibilităţii omului occidental. Avem de-a face aici cu o iluzie, datorită unei pripeli a morfologilor, cari nu şi-au adîncit îndeajuns problema, anulînd înainte de vreme perspectivele posibile, în reflexul celor arătate de noi, e cazul să ripostăm: sensibilitatea conştientă a omului nu se realizează nicăiri în orizontul

tridimensional-infinit; sensibilitatea conştientă a omului se realizează pretutindeni într-un orizont intuitiv, indeterminat. Orizontul tridimensional, infinit, este o viziune pur teoretică, iar nu o formă a sensibilităţii conştiente. Teoria morfologică despre variabilitatea orizonturilor e ameninţată de caducitate, cîta vreme socotim aceste orizonturi drept forme ale sensibilităţii conştiente, în perspectiva teoriei noastre despre dubletele orizontice şi restrîngînd discuţia asupra dubletului spaţial, situaţia se lămureşte astfel:

1. Există un orizont spaţial, intuitiv-indeterminat, al sensibilităţii conştiente, ca o constantă a umanităţii. Constanta aceasta este un coeficient numai negativ determinabil; constanta reprezintă o sumă de indeterminaţii.

2. Există şi un orizont spaţial, determinat, structurat în anume chip, al inconştientului, ca o variabilă, în funcţie de diverse colectivităţi istorico-geograf ice.

Cei doi termeni ai acestui dublet orizontic, adică spaţiul sensibilităţii conştiente şi spaţiul ca orizont inconştient, sunt mărimi eterogene, atît sub raportul conţinutului lor ca atare, cît şi sub raport funcţional. Cu aceasta satisfacem postulatul, rostit în vederea cercetărilor abisale, postulat potrivit căruia conţinuturile şi structurile inconştientului urmează să fie concepute dizanalogic în raport cu conţinuturile şi structurile conştiinţei.

Adăugăm în legătură cu cele expuse mai sus că în afară de termenii eterogeni ai dubletului spaţial, există şi viziuni teoretice despre spaţiu, care de aşijderea sunt pe deplin determinate. Viziunile teoretice sunt efecte secundare, reflectate, expresii abstract-conştiente, ale unei personanţe inconştiente. Apariţia unei viziuni teoretice precise despre spaţiu este de fapt totdeauna condiţionată de existenţa primară a unui orizont latent, inconştient. Natural că o asemenea viziune teoretică despre spaţiu, aparţinînd conştiinţei, are posibilitatea de a se generaliza asupra umanităţii, prin influenţă şi contaminare ştiinţifică. Astfel, de pildă, viziunea teoretică despre spaţiu a lui Newton (spaţiul înţeles ca mediu tridimensional, omogen şi infinit) s-a putut răspîndi datorită unui concurs de împrejurări fericite şi printre intelectualii altor rase (japonezi, chinezi, etc.). Faptul acesta, efect al unei contaminări ştiinţifice prin metode tehnice transmisibile, nu poate însă întru nimic înrîuri orizonturile spaţiale inconştiente, diversificate după colectivităţi istorico-geogra-îice. Spengler afirmă undeva că Spinoza şi marele fizician Hertz n-au parvenit niciodată să înţeleagă sau să imagineze cu adevărat spaţiul infinit (ambii gînditori descinzind mai mult din cercul cultural arab). Este în această afirmaţie o exagerare scuzabilă doar prin dogmatismul specific spenglerian. Spinoza e unul din gînditorii cei dintîi cari au adoptat concepţia carteziană despre spaţiul infinit, în înţeles clar de „atribut" esenţial al existenţei. Generalizarea unei concepţii conştiente e totdea-una cu putinţă, prin contaminare teoretică, înfruntînd barierele, care există în inconştient. Spengler dă prin afirmaţia sa doar, dovada că nu diferenţiază îndeajuns planurile. Singurul lucru, ce s-ar putea spune în această privinţă, este că Spinoza, dacă ar fi plăsmuit din proprie iniţiativă o idee despre spaţiu, ar fi ajuns probabil la altă concepţie decît aceea a infinitului tridimensional.

Toate cele afirmate cu srivire la dubletul spaţial sunt, muta-tis mutandis, valabile si cu privire la „dubletul temporal". Ne refuzăm spectacolul repetiţiei. Teoria dubletelor orizontice, expusă în acest capitol, depăşeşte, atît teoria kantiană cît şi teoria morfologică, relativă la formele sensibilităţii. Teoria dubletelor orizontice se deosebeşte de cele precedente înainte de toate prin aceea că e o clădire cu „etaje". Ea introduce pe urmă ideea eterogeneităţii funcţionale şi de conţinut în acest domeniu, despicat în planuri, al teoriei cunoaşterii şi al filosof iei culturii.

În „constanţa" atribuită sensibilităţii conştiente umane de pretutindeni Kant a văzut prea multe determinatiuni, adică mai mult decît trebuie, în variabilitatea atribuită orizonturilor, mor-fologii au văzut întrucîtva mai puţin decît trebuie; morfologii localizează anume această variabilitate în cadrul sensibilităţii conştiente în loc s-o coboare în adîncimile inconştientului. De altă parte nici Kant, nici morfologii n-au remarcat că sensibilitatea conştientă se realizează în orizonturi intuitive-indetermi-nate. Teoria noastră despre dubletele orizontice izbuteşte de fapt să cimenteze într-o singură teză nouă, creatoare, inedită, cele două puncte de vedere adverse, depăşindu-le.

ACCENTUL AXIOLOGIC

Încheind partea dinţii a lucrării, ne vedem din nou în faţa fenomenului, a cărui studiere ne-am propus-o, şi facem loc mirării că s-au găsit ginditori, să creadă că „sentimentul spaţiului" oferă o suficientă explicaţie. „Stilul" e un fenomen foarte complex care solicită o foarte amplă lămurire. Dacă ne-am opri la orizonturile inconştiente, ca singuri factori determinanţi ai acestui fenomen, ar însemna să ne declarăm mulţumiţi cu o explicaţie vădit trunchiată. Nici o împrejurare, nici un fapt, nici un indiciu nu ne autorizează la sugrumarea bazei explicative; dimpotrivă, toate semnele invită la lărgirea şi adîncirea problemei. Am designat orizonturilor inconştiente un loc între momentele determinante ale fenomenului în chestiune. Orizonturile schiţează însă numai un cadru preliminar, în care vor intra în acţiune ceilalţi factori determinanţi ai stilului, nu mai puţin importanţi, încercăm, în cele ce urmează, să ne tăiem drum pînă la ceilalţi agenţi de cari atîrnă fenomenul, ce ne interesează. Ni s-a dat să stabilim în cele precedente că inconştientul îşi clădeşte, printr-un fel de proiecţiune organică, cele două orizonturi: spaţial şi temporal. Acestor orizonturi, o dată ţesute, şi aruncate ca o plasă peste existenţă, inconştientul le adaugă imediat un „accent axiologic". Ce sens are acest accent, şi cum îl vom situa în teoria noastră? „Accentul axiologic" e si el, înainte de toate, reflexul unei atitudini inconştiente a spiritului uman. Deşi organic solidar cu orizonturile sale, inconştientul ia o atitudine şi o iniţiativă „preţuitoare" faţă de orizonturile asupra cărora s-a fixat, aceasta în sensul că le învesteşte cu accentul unei valori. Poţi să te simţi desigur organic solidar cu ceva; împrejurarea aceasta nu te obligă însă să priveşti acest ceva ca pe o valoare pozitivă. Uneori este aşa. Alteori poţi să te simţi organic solidar cu ceva şi totuşi să negi acest ceva ca pe o nonvaloare. Solidaritatea organică nu implică numaidecît şi o solidaritate pe podişul valorilor, sau sub unghi axiologic. Exemple foarte apropiate confirmă această stare de lucruri. Te simţi organic solidar înainte de toate şi mai presus de toate cu tine însuţi, în sensul că nu poţi să ieşi din tine, fără de a răni principiul identităţii. Această împrejurare nu te obligă însă cîtuşi de puţin să admiri în tine însuţi întruparea unor maxime valori. Tot aşa te simţi organic solidar cu etnicul, în care te integrezi prin obîrşie şi dispoziţii lăuntrice, prin sînge şi chemări ancestrale. Aceasta nu înseamnă însă numaidecît că preţuieşti etnicul ca substrat şi deţinător al unei exclusivităţi, şi ca întrupare fără prihană a unor supreme idealuri. Disocierea aceasta, între solidarizarea organică şi solidarizarea pe temei de accent axiologic, e operabilă şi în domeniul, pe care îl cercetăm. Pe terenul, unde ne găsim graţie analizelor, ce ni le-am impus, sunt în adevăr posibile două feluri de solidarizări, care uneori se suprapun, alteori însă nu. în orice caz, solidarizarea organică şi solidarizarea axiologică „cu ceva" nu se implică reciproc şi cu necesitate, între solidarizarea organică cu un anume orizont, şi solidarizarea axiologică cu acelaşi orizont, se realizează uneori un paralelism, care conferă atitudinii spirituale faţă de existenţă un aspect masiv şi viguros, măreţ şi fără echivoc. Alteori însă raportul dintre cele două solidarizări posibile ia aspectul unei polarităţi, care conferă atitudinii spirituale faţă de existenţă o notă cel puţin paradoxală, dacă nu stranie şi de neînţeles. Pentru ilustrarea faptului că alături de solidarizarea organică cu un anume orizont poate să stea o nonsolidarizare axiologică, ne oferă un foarte instructiv exemplu cultura indică.

Cum se prezintă cultura indică sub unghiul disocierii conceptuale între „solidarizarea organică" şi „solidarizarea axiologică" în raport cu cadrele orizontice? Răspunsul ne va fi enorm înlesnit, dacă procedăm în prealabil la o caracterizare, în genere, a artei şi a metafizicei indice. Se impune fireşte din capul locului o înfăţişare fără discriminări şi fără preferinţe preconcepute. Să arătăm care aspecte ale artei şi metafizicei indice se dato-resc unei solidarizări organice ca un anume orizont, şi care aspecte ale artei şi metafizicei indice se datoresc accentului axiologic, cu care indul înzestrează acest orizont.

Orizontul spaţial, cu care indul se simte organic solidar, trebuie să fie vizibil manifest înainte de toate în anume particularităţi ale artei sale plastice. Arta plastică indică stîrneşte mai mult interesul decît entuziasmul nostru, şi aceasta graţie felurimii aspectelor, care o diferenţiază, pînă la singularizare, de arta de aiurea. Sculptura, relieful, arhitectura, ornamentul, alcătuiesc în India, încleştîndu-se unele în altele, mai mult decît oriunde, un complex unitar, aproape indivizibil. Faptul acesta, foarte izbitor şi foarte obştesc, e menit să dea un fior de zăpăceală spectatorului şi să aducă în perplexitate pe orice european neprevenit. Fenomenul cere totuşi să ne păstrăm cumpătul. Să trecem cu vederea tot ce ar putea să ne

displacă, chiar şi promiscuitatea formelor şi permanenta, încăpăţînata confuzie a genurilor, şi să privim totul făcînd abstracţie de codul normelor noastre. Arta plastică indică, în preponderenţă de natură sacrală, e reprezentată printr-un enorm belşug de monumente. Le enumerăm după categorii: temple, mănăstiri, chilii de reculegere, coline cu re-licvii, ţarcuri sacrale cu portale, columne simbolice. Arta plastică indică s-a diferenţiat, precum se înţelege de la sine, în diferite stiluri, în funcţie de timpuri, aentre şi comunităţi. Aici ne -interesează însă mai puţin detaliile stilistice, cît aspectele generale. Să ne oprim la ceea ce este reprezentativ. Iată templele de un caracter curat brahmanic de la Elefanta (în brahmanism suntem ispitiţi să vedem întruparea cea mai pură a spiritului indic), sau monumentele plastice de la Elura, în care s-a întruchipat duhul jainist. (Pentru circumscrierea monumentelor artei indice chiar şi denumiri ca „sculptură", „arhitectură", devin uneori improprii.) Nu mai puţin reprezentative sunt templele de la Udepur, de tip numit Şicara (stil nordic), sau turnurile de tip Vimana (stil sudic). Artă cu totul specifică, locală, avem prilejul să contemplăm în columnele şi portalurile ţarcurilor sacrale, din primăvara budismului, de la Santşi, şi tot aşa în reliefurile de marmoră de ex. ale „stupei" de la Amaravati, sau în arhitectura plastică, ciclică şi legendară de la Borobu-dur (insula Java), în care s-a întruchipat cosmologia Mahaya-nei. Dacă facem abstracţia cuvenită de prea văditele înrîuriri şi infiltraţii eleniste, putem să luăm în considerare şi arta de la Gandhara, de un suprem rafinament, şi care vorbeşte mai de-a dreptul şi mai convingător sensibilităţii europene. Această enu-meraţie a monumentelor reprezentative e departe de a fi completă, dar poate tocmai suficientă pentru a ne călăuzi aproximativ într-o vegetaţie, care desfide orice gînd dornic de rînduială. Indiferent de splendorile cu totul locale şi indiferent de toate deosebirile stilistice de amănunt, care distanţează monumentele din diverse locuri, arta indică de pretutindeni, privită în tot ansamblul ei, ne izbeşte, în comparaţie cu cea europeană, în primul rînd prin excesul fără zăgazuri şi cu adevărat tropic, sălbatic, rafinat şi barbar, al fantaziei plastice. Doar barocul european (descinzînd de altfel din alt duh, mai puţin erotic) şi aceasta numai în cele mai prolifice clipe ale sale, mai reaminteşte pe departe bogăţia debordantă, sufocantă, a fantaziei plastice indice; nu ca stil, fireşte, dar întrucîtva ca orgie de forme, indul, întru cît sensibilitatea îi va îngădui să ia contact efectiv cu continentul nostru, trebuie să încerce în faţa artei europene un penibil sentiment de deficienţă a imaginaţiei formale. Judecind după codul sensibilităţii noastre, vom găsi la rîndul nostru, că arta indică suferă de o suprasaturaţie de forme. Ceea ce se impune atenţiei de la întîia întîlnire cu arta plastică indică este, în afară de desfrîul formelor, o ciudată compensaţie ponderatoare a acestui aspect; ne referim la fenomenul repetiţiei obsedante a aceluiaşi motiv. Bogăţia fantaziei plastice, fierbinte, si neliniştită ca aerul amiezii solare, dobîndeşte prin repetiţia motivelor, un stăruitor, calmant aspect de monotonie. O mor-tificantă monotonie revărsată peste un exces de forme plastice, iată nota dominantă a artei indice în toate stilurile ei. Această artă creşte, luîndu-se parcă la întrecere cu flora tropică a peisajului. Arta plastică, cu codrii ei de simboluri, cînd vii, cînd stinse, pare în India o anexă exuberantă, un joc şi o oglindire, a vegetaţiei şi a formaţiunilor geologice. Turnurile templelor de la Bhuvanesvara, ţîşnite ca din întîmplare, în toate dimensiunile cu putinţă, unul lîngă celălalt, într-o dizordine magic respectată, par uriaşe cactee de piatră într-o lume contaminată de logica basmului. Elefantul înţelept, tigrul crud, calul nobil, maimuţa, caricatura viciilor umane, şi alte fabuloase făpturi, se amestecă semnificativ în fauna instabilă a divinităţilor crunte sau interiorizate, creatoare sau distrugătoare. Totul se prelungeşte în totul, fără limite, fără hotare, într-o universală trădare a preciziei logice şi într-o obştească alunecare în alcătuiri simbiotice. Această caracterizare riscă totuşi să nu depăşească palpabilul, suprafaţa şi evidenţa optică. Preparativele pentru un sondaj în adînc o dată mîntuite, se pune o întrebare mai esenţială: ce latent orizont spaţial îşi găseşte expresia în această artă?

Invităm cititorul să ia în mînă o istorie oarecare a artei indice şi să privească de pildă columna unui portal cu născocirile ei ornamentale, scobiturile, migala în marmoră, ale unei stupe, un turn puhav de la Bhuvanesvara, sau un perete al unei peşteri-templu de la Elefanta, frămîntat de reliefuri. Se va remarca numai-decît în arta aceasta ca un fel de horror vacui, de care pare pătruns izvoditorul. Artistul e parcă pînă la obsesie preocupat de problema să umplă cu un conţinut plastic fiecare loc gol al cadrului, ce-i stă la dispoziţie, în faţa unui perete

dominat de reliefurile colosale al zeului Siva si al soţiei sale Parvati, artistul s-a văzut sfătuit să încarce de freamăt încă orice locşor liber, şi a pus, unele în celelalte, figuri şi motive, treptat-treptat, tot mai miniaturale. De la colosalul cadrului şi al figurilor stăpîni-toare privirea spectatorului e astfel îndrumată, ca de la artere, spre vinele tot mai ramificate, ca de la un bazin, spre alveole tot mai mărunte, şi silită în cele din urmă să se piardă într-un infinit miniatural. Şi-a găsit aci expresia plastică un orizont spaţial infinit. Dar este acest orizont infinit acelaşi ca şi cel implicat de arta europeană? într-un anume înţeles credem că da, numai cît în arta indică perspectiva infinită îşi are direcţia oarecum inversată spre celălalt capăt fictiv al ei. Artistul european purcede prin expansiune, prin evoluţie, de la un anume cadru, spre infinitul mare. Artistul european dilată cadrul iniţial, integrîn-du-l într-o perspectivă infinită (Rembrandt). în funcţionalismul elementelor structive ale catedralelor gotice, liniile extazului vertical de pildă indică o depăşire, o revărsare a masei arhitectonice în infinitul mare. în India, artistul stăpînit de acelaşi orizont infinit hotărăşte invers: el porneşte de la un cadru, dar te sileşte să adînceşti acest cadru, într-un orizont infinit, interior cadrului. De la un cadru, dat sau fixat dinainte, europeanul pleacă spre infinitul mare dinafară; de la un cadru, dat sau fixat, indul purcede oarecum prin involuţie spre infinitul mic dinăuntrul cadrului. Europeanul si indul sunt în fond posedaţi de acelaşi orizont infinit, ei îl exploatează însă după procedee contrare şi în sensuri inverse, în arta europeană cadrul iniţial respiră deschis, într-un larg orizont, rarefiat la infinit; în arta indică acelaşi cadru iniţial vibrează lăuntric, într-un orizont de-o maximă densitate. Cele mai adesea, în arta indică, se juxtapun, fără problematizări şi fără mustrări de conştiinţă, în acelaşi cadru, „colosalul" şi „miniaturalul". Faptul acesta cu iz de nonsens, deosebit de ciudat la întîia vedere, apare europeanului hotărît condamnabil, cel puţin ca o „lipsă de stil", dacă nu chiar ca o monstruozitate. Ori faptul e atît de generalizat, că merită o altă interpretare, mai generoasă. Fenomenul e prea obştesc,ca să însemne lipsă de stil; el e mai curînd simptom eclatant al unui „alt" stil. Fenomenul e chiar „stilistic" prin excelenţă, deoarece prin el ni se destăinuieşte un procedeu uman, consecvent ascultat şi urmat în tratarea orizontului spaţial, în arta indică „colosalul" şi „miniaturalul" nu posedă semnificaţia de „colosal" şi de „miniatural", pur şi simplu; colosalul şi miniaturalul reprezintă, în arta indică, elemente într-un sistem de tehnică artistică, ele sunt momente, etape, prin care se realizează viziunea infinitului în perspectivă involutivă. Trebuie să ţinem în vedere că artistul, procedînd prin involuţie şi voind să avanseze de la cadru spre infinitul interior cadrului, nici nu are altă posibilitate tehnică, decît aceea obţinută prin juxtapunerea colosalului şi miniaturalului. Această stare de lucruri foarte normală şi de loc precară n-a prea fost înţeleasă din partea comentatorilor europeni, anchilozaţi în anume obiceiuri optice. Rămîne, fireşte o problemă pentru sine — întrebarea, de ce adică indul, trăind într-un orizont infinit, ca şi europeanul, sfîrşeşte în cele din urmă, prin a trata acest orizont după un procedeu tocmai contrar. Credem că nu ne înşelăm, interpretînd această inversare de procedeu ca efect al unei atitudini de ncnsolidarizare axiologică în raport cu orizontul. Subliniem că indul trăieşte datorită unui legămînt inconştient, poate mai mult chiar decît europeanul, cu toate simţurile şi cu toţi porii în orizontul infinit. Indul e organic solidar cu acest infinit, într-un fel mai hotărît chiar decît europeanul. Peste această solidaritate organică, primară, în raport cu orizontul, s-a suprapus însă în spiritul indului un accent axiologic negativ. Sub imperiul acestei orientări inconştiente, indul socoteşte orizontul spaţial, cu toate cele conţinute, ca o nonva-loare. în consecinţă artistul, purcezînd de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicei sale afirmative, ci va proceda invers: indul va schiţa un gest tăgăduitor, şi se va retrage oarecum din orizontul, ce i s-a hărăzit, şi pe care îl socoteşte drept o nonvaloare, se va retrage, zicem, din orizontul său firesc, luînd calea involuţiei* Accentul axiologic'negativ, cu care indul înzestrează orizontul spaţial, prilejuieşte în artă o întoarcere pe dos a perspectivei infinite. Ceea ce îl diferenţiază deci pe ind, pînă la singularizare, este nu atît orizontul, cit accentul axiologic. Accentul axiologic negativ nu duce la anularea orizontului. Orizontul persistă, şi accentul negativ i se suprapune doar, prin ceea ce se ajunge la aspecte foarte complexe şi paradoxale.

Orizontul infinit, precum şi accentul axiologic negativ, ca agenţi inconştienţi, ni se revelează, si mai vizibili prin efectele lor, în metafizica indică. Metafizica indică confirmă, prin puterea formulelor, ceea ce arta indică ne îngăduie doar să bănuim pe departe şi prin

înconjur. Pentru a destila accentul axiologic, din complexul de forme al artei indice, e nevoie-de un serios efort de înţelegere şi de-o subtilă tehnică exegetică. Semnificaţia perspectivei indice, cu săgeata ei întoarsă de la cadru spre infinitul interior, a trebuit să o punem în evidenţă printr-o interpretare reflectată, printr-un ocol destul de accidentat, printr-un apel la concepte, încă niciodată întrebuinţate în teoria artei, precum este acela al „involuţiei". Ori, în metafizica indică, orizontul infinit e implicat ca prundul de-o apă stătătoare, iar accentul axiologic negativ e exprimat de-a dreptul, în diferite formule. Lucrurile, fiinţele, elementele şi divinităţile l-au interesat, l-au preocupat, l-au muncit pe ind,, în toate timpurile, nu atît prin ele înşile, cît pentru faptul că,, reale sau închipuite, toate existenţele si făpturile se inseriază, mulţumită modului cum sunt concepute, fără de nici o rezistenţă, într-un unic, copleşitor, orizont infinit. Ciobanul vedic,. care purta în inima lui sămînţa upanişadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte şi da năvală într-o ţară solară, ciobanul, care, lîngă capişti improvizate, cînta imnuri cerului, vrăjii şi focului, avea ochiul dintru început îndreptat şi pierdut în infinit, închipuirea lui nesăţioasă captura un univers nesfîrşit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. -Imaginaţia lui, săltînd din metaforă în metaforă, se desfăta în supraproporţii şi se complăcea în spargerea oricăror forme mărginite. Lucrului izolat, individual, i se denunţa legitimitatea şi i se acorda o justificare numai ca moment integrat într-un principiu nelimitat. Numărul mare, de proporţii astronomice, cum am zice astăzi, joacă întîia oară un rol în istoria gîndirii umane, în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atît. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfăşurării în larg, acelaşi orizont infinit se deschidea indului şi spre zarea cealaltă,. a „micului", pînă la dispariţia în nimic. Prin substanţa sa sufletească iniţială indul vibrează aşa de mult într-un orizont infinit, încît sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcţiile şi în toate domeniile. Indul îşi dilată „eul" pînă la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întîmplă însă şi să nu şi-l dilate; atunci sub presiunea aceluiaşi orizont infinit, indul îşi multiplică eul închipuind legea Samsara, sau „reîntruparea" în nenumărate vieţi, întreg acest orizont infinit devine totuşi — în urma unei mari şi continentale decepţii sau printr-o secretă tehnică compensatoare a sufletului uman? — întreg acest orizont devine pentru ind o nonvaloare, un loc de răscumpărare şi de izbelişte. Accentul axiologic negativ, de care se resimte toată cultura indică, prezintă diferite aspecte, cînd mai radicale, cînd mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, cînd pe faţă, cînd pierdut ca drojdia într-un aluat: astfel în mistica brahma-nică, cuprinsă în upanişade, în acel misticism al pierderii de sine pentru un sine mai înalt, care-şi găseşte încoronarea tîrzie în vasta doctrină monistă a lui Şamkara, nobilul comentator; astfel în sistemul dualist Samkhya, în doctrina de mare patos etic a jainismului, în învăţăturile budhiste, atît în cele de fază primară, cît şi în scolastica întortocheată a mahayanei.

1. Mistica brahmanică admite drept existent numai principiul absolut şi impersonal, adică unitatea supremă, ascunsă: Atman. Potrivit unghiului de vedere monist al misticei brahma-nice, orizontul spaţial infinit e numai mreaja sau forma mayei, a iluziei, a jocului, de care ascetul nu trebuie să se lase nici a-tras, nici înşelat. Prin accentul axiologic negativ, orizontul organic al sufletului indic dobîndeşte, în mistica brahmanică, caracterul unei iluzii cosmice. Orizontul nu e anulat, el persistă ca infinită amăgire.

2. Doctrina Samkhya clădeşte pe un dualism iniţial: se admite pentru început o pluralitate de unităţi psihice, şi materia compusă din elemente. Doctrina Samkhya profesează în ceea ce priveşte materia, ca parte integrantă a existenţei, o teorie vădit realistă, spre deosebire de mistica brahmanică, după care materia nu posedă decît o realitate iluzorie sau reflectată, ca apa morţilor. Dar şi doctrina Samkhya pune un accent negativ asupra orizontului spaţial, considerînd lumea materiei, dacă nu ca o nălucire, cel puţin ca o nonvaloare. Ceea ce — în ordinea noastră de idei — revine la acelaşi accent axiologic. Găsim cu alte cuvinte şi în Samkhya o platformă de legitimare a traiului anahoretic; ea consistă în devalorizarea materiei, în degradarea ei, nu ca realitate, ci ca mediu vital. E vorba de o degradare mai mult morală. Omului i se recomandă să trăiască în aşa fel, ca să se salveze cu orice preţ din iţele încurcate ale materiei. Ideea mîntuirii prin mortificare, prin asceză, de sub jugul reincarnat iun ii, şi-a găsit întîia dezvoltare înfoiată tocmai în doctrina Samkhya („Samkhya" nu e propriu-zis un sistem unic, ci, la fel cu mistica brahmanică, un cheag doctrinar, care revine divers comentat în diferite sisteme, un caier central din care gînditorii îşi torc firele după cum i-ajută

priceperea şi înclinările. Doctrina Samkhya alcătuieşte, cel puţin în parte, atlt baza jainismului, cît şi baza budhismului, deopotrivă preocupate de tehnica salvării de sub jugul Samsarei sau al legii reîntrupărilor).

3. Jainismul dezvoltă pînă la cele din urmă consecinţe, de-o înfăţişare aproape maniacă, învăţătura despre „ahimsa". Ahimsa e porunca de a nu omorî si de a nu vătăma în nici un chip fiinţele vii. Etica jainistă vrea să ia lumea prin tangentă, deşi omul trăieşte evident înăuntrul cercului. Această etică e impresionantă prin respectul absolut acordat vieţii; pornind de aci, ea închipuie o întreagă reţea de precepte şi comportări în vederea salvării individuale. (Jainistul umblă bunăoară tot cu gura acoperită pentru ca nu cumra să înghită vreun ţintar.) Existenţa în orizontul spaţial, şi temporal, e considerată ca o nonvaloare. Curmarea reincarnaţiunii e urmărită cu strategia întregii vieţi ca un suprem ideal. Ce stăruinţă în suprimarea celor mai fireşti înclinări, cîtă autoflagelare, şi pe ce întortocheate cărări, numai pentru — a fi scutit de reîncarnare! Să se remarce tensiunea latentă dintre componentele spirituale ale jainismului. Ce uluitoare încrucişare de orizonturi şi accente: respectul absolut, împins pînă. la jertfa de sine, faţă de orice viaţă, şi în acelaşi timp hotărîrea. de a socoti viaţa drept o nonvaloare!

4. Problema curmării reincarnaţiunilor se situează şi în centrul preocupărilor budhiste. Budhismul propovăduieşte, ca tehnică ducătoare la ţintă, îndeosebi desfacerea lăuntrică de orice interes pasional acordat vieţii proprii, apoi mila faţă de toata fiinţele şi grija de a le mîntui fără deosebire pe toate, toate fiind supuse aceleiaşi fatalităţi a reîntoarcerii. Cită vreme mistica brahmanică priveşte orizontul spaţial infinit ca o iluzie emanată din Atman, sau ca un joc fără de noimă, pe care şi-l îngăduie în singurătatea sa un Dumnezeu stingher (învăţătură exoterică, de-a doua mînă), budhismul s-a simţit chemat să radicalizeze accentul negativ, afirmînd că în dosul iluziei simţurilor noastre şi in dosul ideii despre substanţă, nu se găseşte nimic. „Nimicul", ca substrat al unei cosmice iluzii, iată în esenţă concepţia budhistă. În această doctrină despre rîul fără prund al iluziilor şi-au dat întîlnire neantul şi nălucirea. S-ar păreai, că o mai masivă îngrămădire de negaţiuni nici nu e posibilă.

Budhismul de mai tîrziu, înflorind în scolastica învoaltă a mahayanei, face totuşi încă un pas în sensul radicalizării negative. Gînditorul Nagariuna, furat de-o abstractă beţie nihilistă, propune învăţătura despre „absolutul gol" (sunyata): nu numai lumea sensibilă e o iluzie; faptul că omul îşi închipuie că există, chiar şi faptul că omul crede că simte lumea sensibilă, sunt la rîndul lor tot numai iluzii. Negaţiunile se rezolvă aci în vîrtej şi în exaltare fără deznodămînt. Cu aceasta apele tăgăduirii au inundat cu totul orizonturile existenţei.

Norma şi practica morală, de toate zilele, întemeiate pe concepţiile, despre care am dat un sumar tablou, culminează de fiecare dată într-un ascetism negativ, adică în sfatul, devenit conduită, de a nu colabora cu nici o faptă, nici bună, nici rea, la ceea ce se petrece, jucăuş şi fără frîu, în orizontul infinit al vieţii.

Arta şi metafizica indică, de-o ameţitoare bogăţie de forme şi gînduri, exemplifică ad oculos, că a avea un orizont este un lucru, şi a încunjura acest orizont de nimbul unei valori este altul. Sunt aci în joc doi termeni autonomi, două puteri separate. Într-adevăr, în magnifica vegetaţie a artei şi metafizicei indice se întretaie sau se întîlnesc doi factori distincţi, cari se suprapun, nu în duhul unui reconfortant paralelism, ca în Europa, ci în duhul prăpăstios al unei stranii polarităţi. În cultura europeană, orizontul spaţial infinit e întărit printr-un contrafort axiologic pozitiv; acelaşi orizont poartă în sufletul omului indic un stigmat negativ. Orizonturile spaţiale, al indului şi al europeanului, sunt într-un fel sinonime, care dobîndesc un sens divergent graţie accentelor, cu care sunt înzestrate. E cert că împerecherea dintre orizontul infinit şi accentul negativ împrumută culturii indice, în întregul ei, nota unei fascinante para-doxii, un profund farmec, care cheamă şi înspăimîntă, o vrajă de care ne simţim atraşi şi stingheriţi în acelaşi timp.

Trecînd pe planul concluziilor, vom susţine, cu alte cuvinte, că pot să existe culturi foarte diferite ca stil, cu toate că ele cresc în atmosfera aceluiaşi orizont spaţial. O asemenea teză, flancată de expunerile lămuritoare cuvenite, are darul să stingă încrederea acordată concepţiei morfologice, care închipuie pentru fiecare cultură un spaţiu specific. In diferenţierea culturilor intervin uneori alţi factori, nu mai puţin importanţi decît orizontul spaţial, care din întîmplare, după cum văzurăm, poate să fie locul comun al mai multor culturi.

Stilul unei culturi nu e hotărît de pecetea unui singur factor. Două culturi, implicînd acelaşi orizont, pot să fie totuşi foarte diferite; datorită tocmai celorlalţi factori, cari determină fenomenul stilului. La fel cu europeanul gotic, inzii aveau o intensă viziune a infinitului, totuşi ei au izbutit să devie autorii unei culturi de o mare originalitate şi unică în felul său, care nu e „încă o dată" cea europeană. Originalitatea fenomenului e asigurată în acest caz de alţi factori, iar nu de viziunea spaţiului, la care recurge morfologia bin-tuită de manie monoideică. Unul dintre factorii eterogeni, datorită cărora cultura europeană si cultura indică se diferenţiază pînă la singularizare, este tocmai accentul axiologic, cu care e învestit de fiecare dată orizontul spaţial. Pentru european orizontul infinit e vasul tuturor valorilor, pentru ind acelaşi orizont infinit e vasul tuturor nonvalorilor.

Accentul axiologic trebuie în genere socotit ca un adaos la orizontul spaţial, ca un plus, ca o întregire. Inconştientul îşi creează singur un orizont spaţial, cum melcul îşi clădeşte casa de var. Din faptul că inconştientul e organic solidar cu orizontul, ce şi l-a creat, nu urmează ca existenţa într-un asemenea orizont să fie apreciată ca atare. Se poate prea uşor întîmpla ca orizontul să fie simţit ca o infirmitate. Cultura indică ilustrează convingător această situaţie, cu repercusiuni teoretice, de care trebuie să se ţină necondiţionat seama.

ATITUDINEA ANABASICĂ ŞI CATABASICĂ

Un alt factor, care se intercalează în reţeaua determinaţiuni-lor stilistice, este felul, în care inconştientul interpretează sensul fundamental al oricării mişcări posibile în cadrul unui o-rizont oarecare. Să reprivim situaţia şi să fixăm atenţiei noastre constelaţia factorilor stilistici. Există aşadar un inconştient cu o seamă de predispoziţiuni native. Inconştientul îşi creează, prin simpla actualizare a latenţelor sale, ca o întîie proiecţiune, un cadru primar, organic, de natură orizontică. Acelaşi inconştient înzestrează apoi „existenţa" în cadrul orizontic, sau orizonturile ca atare, cu un „accent axiologic". Cu aceasta inconştientul s-a hotărît la o întîie atitudine preţuitoare, de care se va resimţi efectiv orice preţuire conştientă de mai tîrziu. Aci e locul unde, în seria determinaţiunilor stilistice, intervine un al treilea factor de temelie. Inconştientul, situat într-un orizont, pe care îl afirmă ca o valoare, sau îl tăgăduieşte ca pe o nonva-loare, se vede capabil de diverse mişcări în raport cu orizontul său. Printr-o iniţiativă spontană, de care nu e nimănui răspunzător, inconştientul se decide să atribuie un sens fundamental, ascuns, tuturor mişcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rînd liniei imanente a vieţii, sau mai precis: acest sens se acordă vieţii global, înţeleasă ca mişcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul, ce se atribuie vieţii, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămînţa inconştientă, din care creşte sentimentul, ce-l are un individ sau o colectivitate despre „destin". Sensul unei mişcări poate fi în genere interpretat în două feluri opuse: ca înaintare în orizont, sau ca retragere din orizont (o a treia posibilitate e starea neutră, a mişcării de o semnificaţie echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecinţă despre sensul anabasic sau despre sensul catabasic al mişcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru). Sufletul european, pentru a rămînea la exemplele noastre, se simte în orizontul său infinit, prin tot ce îndeplineşte, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare mişcare mai esenţială a sa, în înaintare, în expansiune, în desfăşurare aproape agresivă, în expediţie cuceritoare. Sentimentul, ce-l încearcă europeanul cu privire la destin, e „anabasic". Prin tot ce întreprinde, prin toate creaţiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul îşi satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele şi colonizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri şi mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental şi cu soroace seculare. Sufletul celălalt, indic, deşi desfăşurat, nu cu mai puţină exuberanţă, într-un orizont tot infinit, ca şi al europeanului, îşi simte sensul mişcării, ca o retragere din orizont. Datorită acestui sentiment, sau mai bine, datorită acestei atitudini, indul se simte permanent îndemnat să nu colaboreze cu steaua vitalităţii sale. Indul, trăind în lume, se simte tot timpul re-trăgîndu-se sau întorcîndu-se din ea, adică părtaş la etica non-înfăptuirii. Acesta e sensul, pe care inconştient indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică" se resimte morala şi metafizica sa, arta sa, ba chiar şi politica sa. Viaţa indului e pătrunsă de gustul patetic al retragerii din orizontul infinit, ce i s-a hărăzit. Chiar concepţia, ce-o are indul despre

demnitatea omenească, e anexată acestei atitudini cata-basice.

Sensul, ce se dă vieţii ca traiectorie în cadru orizontic, nu trebuie confundat cu accentul axiologic. Avem de-a face aci cu doi factori distincţi, fapt ce poate fi verificat asupra ultimului nostru exemplu. Atribuim indului: 1) orizontul infinit; 2) accentul axiologic negativ; 3) sentimentul catabasic al destinului. Suntem fireşte ispitiţi să ne punem numaidecît întrebarea, dacă sentimentul catabasic al destinului nu se reduce în cele din urmă la accentul axiologic negativ, sau dacă nu e o simplă consecinţă a acestuia. Avem motive binecuvîntate să credem că nu. Problema nici nu e chiar aşa de complicată, cum pare. Nedumerirea se înlătură simplu printr-o încercare cu caracter de experiment intelectual. Ne întrebăm, dacă nu s-ar putea atribui unui suflet în acelaşi timp accentul axiologic negativ, şi sentimentul anabasic al destinului, iar nu sentimentul catabasic. Experimentul, de abia încercat, s-a şi consumat. Nimic mai lesne de-cît să imaginezi un suflet drăcesc — cuceritor, care negînd valoarea existenţei în cadrul unui orizont, să purceadă - nu la retragere - ci la înaintare, la ofensivă distrugătoare împotriva a tot ce există în acest orizont. Am avea de-a face în acest caz cu un fel de nihilism integral, care teoreticeşte e posibil, iar istoriceşte poate nu tocmai greu de identificat. Nihilismul integral implică un accent axiologic negativ şi sentimentul ana-basic al destinului. Ori indul, deşi consideră viaţa în cadrul orizontic, ce i s-a hărăzit, ca o nonvaloare, nu se gîndeşte o clipă măcar, să se înroleze într-un front distrugător. Dimpotrivă: nicăieri nu s-a aprins flacăra unui mai palpitant respect faţă de tot ce e viaţă, nicăieri, răspunderea faţă de orice atom vital n-a luat proporţii, ca în India. Mult nu lipseşte ca aspectul acesta să ni se pară efectul unei inconsecvenţe, împrejurarea se lămureşte totuşi. Accentul axiologic negativ şi sentimentul ca-tabasic al destinului sunt factori distincţi, cari nu se stingheresc, şi cari pot să coexiste în acelaşi suflet. Cu aceasta analiza factorilor stilistici produce încă o mărturie despre complexitatea sufletului indic.

Acordînd un credit necontrolat, ca simpli laici, cercetărilor etnologice, însemnăm aici, sub titlu ilustrativ, şi ceea ce ne e dat să aflăm despre sufletul etiop. Sunt cercetători, care susţin cu convingerea unei îndelungate experienţe, că etiopul se simte trăind într-un vast spaţiu, infinit, întocmai ca şi europeanul; şi ca indul, adăugăm din partea noastră. Nu ar fi decît normal să ne întrebăm, dacă etiopul încearcă în raport cu linia vieţii un sentiment anabasic sau un sentiment catabasic. Un examen, fie şi numai sumar, al culturii etiope, ne sugerează concluzia că sentimentul etiopului faţă de destin nu e nici anabasic, nici catabasic. Etnologia înclină a ne prezenta omul etiop ca ducînd în mare măsură viaţa unei plante. Pămîntul, sugrumat de soare, şi înviorat de ploile cerului, sezoanele luxuriante, succesiunea fenomenelor, ritmul astral, procesele prin care se înfiripă viaţa, moartea cu aspectul îmblînzit al unui fapt arhifiresc, integrat în ordinea naturii şi a fecundării, toate aceste fapte şi momente sunt, după cum ni se spune, trăite şi gîndite din partea omului etiop, nu mult mai altfel, decît le-ar trăi şi le-ar gîndi o plantă trezită printr-un miracol la conştiinţa de sine. Se subliniază că vegetativul, în calitate de categorie vitală a omului etiop, nu este expresia unei stări precare şi condamnabile; vegetativul are în viaţa etiopului semnificaţia unei metafizici consecvent realizată de-a lungul generaţiilor, fără început şi fără sfîrşit. Etiopul nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment şi o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieţii etiope o înfăţişare magnifică, un aer sublim de permanenţă suprafirească, de imperturbabilă veşnicie. E clar că etiopul, găsindu-se într-o asemenea stare de vegetativă suficienţă, nu încearcă faţa de destin nici sentimentul, care îndeamnă la „înaintare" şi la expansiune, dar nici sentimentul, care îndeamnă la „retragere". Sufletul etiop, neclintită limbă de cîntar, se simte într-o vie şi plină nemişcare, în neutrală şi visătoare creştere. Propoziţia noastră despre pluralitatea factorilor stilistici se verifică încă o dată. Culturile nu se diferenţiază totdeauna prin totalitatea acestor factori. Astfel, cîteodată, culturi respirînd în unul şi acelaşi orizont se diferenţiază în virtutea altor factori determinanţi.

Atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, intrînd ca un coeficient în sentimentul destinului, pot fi verificate ca atare, luînd în studiu structura intimă a diverselor culturi. După toate semnele şi indicaţiile istorice, ni se pare că o foarte accentuată atitudine catabasică trebuie să atribuim vechiului om egiptean. Egipteanul trăia inconştient într-un orizont specific faţă de care el nu se simţea însă înaintind, ci in retragere. Viaţa cu toate iniţiativele şi peri-peţiile ei, se traducea şi se organiza, pentru sensibilitatea egiptenilor, acei copii născuţi bătrîni,

ca o lungă şi încurcată „retragere". Egipteanul, despre care se spune că se gîndea la moarte încă din pîntecele mamei, se găsea în permanentă stare de evacuare a orizontului său. Cele mai mari energii disponibile ale statului sunt puse în serviciul morţii; problema capitală a domnitorului e — clădirea unui mormînt. Grija de toate zilele a tuturor: cultul dispăruţilor. Medicina egiptenilor face minuni, dar numai în ceea ce priveşte conservarea morţilor. Egiptenii, oameni de pronunţată participare, tehnicieni reci, gospodari calculaţi, devin lirici numai în faţa ultimei taine. E greu de spus întru cît definiţia dată de Heidegger existenţei umane ca „existenţă spre moarte" se potriveşte de fapt existenţei noastre în genere. Definiţia redă însă de minune existenţa omului egiptean. Ceea ce Alois Riegl răstălmăcea ca „sfială de spaţiu", credem, că nu e decît acest sentiment „catabasic" al destinului, pe care, după ştirile, de multe ori uluitoare, ce ne-au rămas despre oamenii din valea Nilului, trebuie să-l atribuim vechiului egiptean. — Nu ni se cere însă neapărat să scormonim prin toate ungherele istoriei, pentru a verifica ideea despre atitudinea anabasică şi catabasică. Se găsesc exemple apropiate si exemple depărtate. Materialul documentar e destul de mănos. „Atitudinile", ce ne preocupă, sunt, într-o formă sau alta, tot aşa de răspîndite ca şi sentimentul destinului, iar sentimentul destinului ştim că e general omenesc. Totuşi sentimentul destinului nu are pretutindeni si-n toate timpurile aceeaşi semnificaţie. Sentimentul destinului are semnificaţie variabilă, după timpuri şi locuri. Analiza spectrală întrezăreşte în formele acestui sentiment diverse componente. Una e de pildă sentimentul destinului, care implică un orizont infinit, şi în acelaşi timp credinţa că orice mişcare a omului e subordonată unei secrete expansiuni; altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont îngust, şi pe deasupra credinţa că orice mişcare a omului se integrează într-o secretă retragere. Una e sentimentul destinului, care implică un orizont infinit şi atitudinea retragerii, şi iarăşi cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont limitat şi atitudinea înaintării. Sentimenul destinului e înrîurit de orizont, şi colorat de sensul fundamental, ascuns, atribuit oricărei mişcări posibile în cadrul acestui orizont. Ascultînd o doină românească, nu e greu să desluşeşti în ea rezonanţa unui specific sentiment al destinului. Omul spaţiului mioritic se simte parcă în permanentă, legănată înaintare, într-un infinit ondulat. Omul spaţiului mioritic îşi simte destinul ca un veşnic, monoton repetat, suiş şi coborîş.

Atitudinea prin care se acordă un fundamental şi amplu sens secret oricărei mişcări posibile într-un cadru orizontic este încă unul dintre factorii esenţiali, care determină din adîncimi inconştiente — modul şi sfemdnra unui stil, individual sau colectiv. Dar factorul ana- sau catabasic, sub al cărui semn tutelar stă uneori cîte o întreagă cultură, e şi el o variabilă independentă; independentă de structura cadrului orizontic şi nu mai puţin independentă şi de accentul axiologic. Cele constatate în legătură cu factorul anabasic şi catabasic ne îndreptăţesc să afirmăm că determinantele unui stil se pot combina în diverse chipuri. Structura intimă a unui stil atîrnă, cu alte cuvinte, nu numai de o anume „viziune spaţială", cum s-au grăbit să creadă diverşi istorici ai artelor şi filosofi ai culturii, contribuind prin această unilateralitate a lor la congelarea prematură a posibilităţilor exegetice. Structura unui stil atîrnă de-o seamă de alţi factori determinanţi, cari variază sau se repetă de la stil la stil, producînd prin combinarea şi contopirea lor, de fiecare dată, o nouă constelaţie sui-generis, o nouă zodie eficientă.

NĂZUINŢA FORMATIVĂ

Rămîne să medităm încă puţin asupra unui al patrulea factor, care determină fenomenul stilului, nu mai puternic desigur, dar poate mai vizibil, decît ceilalţi factori despre care am vorbit pînă acum. Factorul, la a cărui descripţie şi analiză procedăm, îl vom numi „nisus formativus". Am încercat altădată, cu mijloace mai puţine, şi pe un plan mai redus, să încetăţenim în estetică acest termen împrumutat biologiei teoretice, în micul nostru studiu despre Filosofia stilului. Din nefericire, în momentul cînd scriam acel studiu, nu ne găseam încă în situaţia de a preciza locul „năzuinţei formative" în constelaţia determinantă a fenomenului stilistic. Seduşi de aparenţe şi de insinuările obiectului în sine, făceam chiar greşeala de a socoti năzuinţa formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului, încă nu deplin iniţiaţi în tainele de subsol şi ocrotite de întuneric ale fenomenului, ne-am lăsat impresionaţi, mai mult decît trebuia, de calităţile prin excelenţă vizibile ale stilului, adică de

aspectele sale pipăite sau pur formale. Nu mai puţin însă, dife-renţiam, de atunci chiar, o diversitate de tendinţe formative, la care nici o consideraţie nouă, produsă în răstimp, nu ne îndeamnă să renunţăm. Noile lumini, izvorîte din viziunea de ansamblu, dar şi dintr-o analiză dusă mai departe, ne silesc doar la schimbarea unor termeni.

„Nisus formativus" este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omeneşti, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuţile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvenţe. Lucrurile acestea pot să fie simplu închipuite, dar ele pot să fie şi realizate prin tehnica umană, într-un fel, în spaţiu şi în timp: o statuie, un templu, o compoziţie muzicală, personajele unei tragedii, o stare lirică, un efort moral, o organizaţie socială, etc. însemnăm că apetitul de forme al omului nu poate fi satisfăcut numai de „forme în genere" ; apetitul acesta are pretenţii serioase, el cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme. Acest apetit se îndreaptă totdeauna spre forme variate în spiritul unei consecvenţe inerente acestor forme. Dacă apetitul de forme al omului ar fi satisfăcut de forme în genere, omul s-ar mulţumi desigur cu ceea ce-i oferă natura în orice împrejurări, şi nu ar simţi necesitatea creaţiei culturale în genere, şi a celei artistice în special. In fond, diferenţa dintre formele, pe care ni le îmbie natura, şi acelea, pe care le găsim mai mult sau mai puţin vizibile în creaţiile de cultură, consistă în faptul că formele aparţinînd creaţiilor culturale nu sunt forme brute, ci reprezintă forme care vibrează într-o masă de derivaţii formale, dezvoltate potrivit logicei proprii acestor forme. Latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin formă şi prin consecvenţa în variaţia formală. Dacă în biologie sau în natură „năzuinţa formativă" este factorul creator de forme, în „cultură" „năzuinţa formativă" este factorul, care creează o formă şi o dezvoltă, susţinînd-o pe liniile unei consecvenţe lăuntrice, în „cultură" năzuinţa formativă e de puterea a doua. Aici nu vom vorbi decît despre această de a doua năzuinţă formativă.

Diferenţiem trei moduri ale năzuinţei formative. Aceste moduri sau tendinţe apar sau dispar, mor sau renasc, după culturi, epoci, individualităţi. Ele sunt următoarele:

1. Modul individualizant;
2. Modul tipizant;
3. Modul stihial (elementarizant).

Esteticienii au hotărît, printr-un fel de consens tacit, să diferenţieze „stilurile", sub unghi formal, după gradul de apropiere sau abatere de la „natură". Din parte-ne suntem de părere că acest punct de vedere e inoperant. Năzuinţa formativă, de modurile căreia atîrnă toate „stilurile", este un factor exponenţial. Nu ştim cum produsele acestui factor ar putea să fie comparate cu produsele „naturii". „Natura" creează forme brute, „năzuinţa formativă" creează forme consecvent variate în ele însile. Distanţa dintre natură şi cultură este sub acest unghi aşa de mare, încît produsele lor devin incomensurabile. Creatorii unui stil individualizant, tipizant sau elementarizant — nu vor, unii să se apropie de natură, şi alţii să se depărteze; toţi intenţionează în fond să ajungă la o transcendenţă. (Aici nu se pune încă problema, dacă această intenţie e realizabilă sau nu.) Toţi vor să parvină la adevărata natură. Unii îşi închipuie că ajung la aceasta pe calea individualizării, alţii cred că numai tipizarea duce la ţintă, şi iarăşi alţii acordă credit numai elementarizării. „Natura" nu poate fi prefăcută deci în criteriu de diferenţiere în studiul stilurilor, însuşi conceptul de „natură" ni separe instabil.Sensul, ce se atribuie acestui concept, depinde în multe privinţe tocmai de „năzuinţa formativă", căruia privitorul îi e din întîmplare supus. Insul individualizant va vedea în „natură" o colecţie de momente individualizate, iar insul tipizant va spune că esenţialul în natură e tipicul. „Stilurile", sub aspectul lor „formativ", trebuiesc disociate după un criteriu imanent lor, iar nu în raport cu „natura"1. De altfel, după cum vom vedea, năzuinţa formativă intervine nu numai în tratarea „naturii"; ea se manifestă bunăoară, în chip eclatant, chiar şi în metafizică, în modul de a concepe „transcendentul".

Să ilustrăm prin cîteva exemple fiecare mod al „năzuinţei formative". Se ştie îndeobşte că de pildă cultura germană, privită în întregul ei, de-a lungul dezvoltării istorice, manifestă o puternică şi foarte susţinută tendinţă „individualizantă", în tot ce ea a întruchipat si realizat. Această tendinţă, caracterizînd media unei întregi culturi, a suferit cînd o înteţire, cînd o slăbire, după epoci si individualităţi. Trimitem sumar la arta portretistică, la figuraţia, din

tablourile primitivilor germani, la arta germană a renaşterii, care deşi grav contaminată de modul tipizant italian nu-şi putea totuşi ascunde profunda dragoste faţă de tot ce e individual. Oricît de vînjoase ar fi fost influenţele străine suprapuse, dragostea subterană faţă de individualul unic, fără pereche reapărea, iarăşi şi iarăşi, făţişă, sau deghizată, în diverse chipuri (Diirer). Pentru indentificarea modului individualizant să ne gîndim mai departe la personajele, singulare pînă la întortochere, care circulă cu aerul lor ireal, de poveste, prin romanele romanticilor germani, sau la acele subtile şi labirintice analize psihologice, izvorîte dintr-o abisală pasiune pentru nuanţă şi detaliu, care au făcut pe unii critici să asemene pe un Jean Paul cu Proust. De notat că tendinţa aceasta individualizantă nu se istoveşte în portretistică. Aceluiaşi mod afirmativ îi anexăm dragostea de duh şi de piesaj local, care, de bine de rău, domină literatura

1 Na-am ridicat şi în Filozofia stilului (1924) împotriva criteriului „natural" în diferenţierea stilurilor. Ne-am referit atunci în mod critic îndeosebi la clasificarea lui Max Deri, teoretician şi istoric al artelor. Acest lucru n-a fost măcar remarcat, din partea nici unui recenzent. Probabil că problema nici n-a fost sezisată.

şi arta germană aproape cu exclusivitate, şi uneori pînă la exces. In ultimii ani au apărut o mulţime de lucrări care analizează literatura germană sub acest aspect, al peisajelor, şi al duhului local. Cultura germană constituie desigur un exemplu masiv şi inepuizabil, care poate fi exploatat după plac, cînd e vorba de ilustrarea năzuinţei individualizante. Dacă dorim să ilustrăm năzuinţa individualizantă prin cazuri, şi concrete, şi mari în acelaşi timp, ne putem referi la opera revelatoare a unor personalităţi izolate, pentru care modul acesta e un semn cu osebire distinctiv: să ne gîndim la un Rembrandt, să ne gîndim la un Shakespeare. Rembrandt, în goană după detaliul viu, după o trăsătură, după un gest, în care se rezumă o întreagă individualitate cu tot trecutul ei, s-a oprit, iarăşi şi iarăşi, ca asupra unei comori iradiante, lîngă propria sa fizionomie, eternizîndu-şi-o în portrete, din care reconstituim cu uşurinţă o unică, frămîntată, viaţă, împinsă pînă la obsesie, pasiunea aceasta reflectată asupra propriului chip, se consumă viguros şi cu totul în afară de orice sentimental narcisism. Să nu vedem în ea decît documentul cel mai viu al unui mod formativ, şi anume al modului individuali-zant. Rembrandt a fost preocupat de propriul chip, printr-o profundă adeziune organică la principiul individuaţiunii. Rembrandt aspiră la o realitate metafizică; într-un sens el atribuie portretului, cu accentele sale individualizante, o mai intensă realitate decît modelului viu. Modelul viu trebuie să i se fi părut de multe ori o simplă copie anemică, diluată şi inexpresivă, a portretului. Metafizica latentă, la altarul căreia oficia Rembrandt, s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: făpturile îşi dobîndesc realitatea supremă, ultimă, prin individualizare, prin cît mai vîrtoasă individualizare. Tehnica individualizantă a lui Rembrandt nu ţinteşte spre un naturalism oglinditor şi fără noimă, ci e pusă în slujba unui gînd metafizic. Prin accentuarea, sublinierea şi învîrtoşirea individualului Rembrandt se simţea transpus pe planul unei realităţi metafizice. Prin tehnica individualizantă, el spera să obţină pentru fiinţele şi lucrurile pictate un spor existenţial. De aci poate nevoia de a îmbrăca făpturile în acea lumină nefirească, venită de nicăieri, şi căzută pe lucruri, ca nimb si pecete a unei supraexistenţe. Nu s-ar putea oare lumina pe dinăuntru cam în acelaşi fel si iperzelul individualizant al lui Shakespeare? Cine se mai încumetă să vorbească astăzi despre Hamlet sau despre Regele Lear, altfel decît ca despre nişte fiinţe, în fond mult mai reale, decît fiinţele aşa-zise reale din preajma noastră? întruchipările lui Shakespeare, de o abundenţă păstoasă de trăsături individuale, nu sunt numai existenţe unice, ci mai mult decît atît. Existenţe unice pot să fie toate existenţele mediocre din preajma oricui. Unui Hamlet însă îi conferim prestigiul unei existenţe concentrate. Hamlet există, dar există la puterea a doua. Năzuinţa individualizantă a acestor artişti (Rembrandt, Shakespeare) nu se mărgineşte la transcrierea „naturii", ci caută un acces spre transcendenţă.

Trecînd dincolo de hotarele artei, în alte ţinuturi spirituale, de ex. în metafizică, vom găsi interesante exemple pentru ilustrarea tendinţei individualizante. Concepţia metafizică a lui Leibniz, bunăoară, a crescut tocmai din năzuinţa individualizantă. Leibniz, gînditorul de nuanţată şi atotcuprinzătoare imaginaţie, închipuia o lume alcătuită, în ultimul ei prundiş, din unităţi psihice indivizibile (monadele). Monadele lui Leibniz sunt un fel de atomi spirituali,

inaccesibili influenţelor externe, momente ireductibile şi de-o absolută discontinuitate. Dar marea noutate, pe care Leibniz o comunică gîndirii europene, consistă mai puţin în faptul că imaginează monadele ca unităţi de-o desăvîrşită discontinuitate, cît în aspectul formal, pe care ţine să-l întipărească monadelor. Leibniz afirmă: fiecare monadă, ca atare, e nu numai un moment într-o discontinuitate, ci o individualitate complet distinctă, înzestrată cu o seamă de însuşiri unice, o lume pentru sine, care nu se repetă, şi care, aşa cum este, nu este decît o singură dată. Niciodată în istoria gîndirii umane imaginaţia speculativă nu s-a lăsat cu acelaşi entuziasm antrenată de tendinţa individualizantă, ca în cazul acesta al metafizicei leib-niziene. Avem aci de-a face cu cazul rar al unui stil de gîndire, realizat pînă în ultimele consecinţe.

Poate nu e lipsit de interes să notăm că această concepţie leib-niziană despre individualitatea unică a monadelor, concepţie în genere uitată sau socotită o simplă bizarerie speculativă, şi-a găsit recent un pandant ştiinţific, într-o formă neaşteptată. Fizicianul Pauli a enunţat nu tocmai de mult un principiu, după care de ex. în sistemul unui atom doi electroni nu pot niciodată să descrie aceeaşi traiectorie. Prin consecinţele sale acest principiu „individualizează" cu desăvîrşire aspectul atomilor. Cu aceasta se introduce şi în concepţia „ştiinţifică" despre elementele ultime ale naturii viziunea „individualizantă". O problemă, care se deschide pe plan filosofic, o dată cu formularea principiului Pauli, este: exprimă acest principiu o realitate obiectivă sau mai curînd un „stil de gîndire"? Prin tot sistemul nostru epistemologic, înclinăm spre interpretarea că e vorba şi aci ca şi în cazul metafizicei leibniziene despre o realizare extremă a unui „stil de gîndire".

Să completăm ilustrarea năzuinţei individualizante şi cu exemple din domeniul moral-spiritual. Goethe a dat expresie lapidară unui postulat moral-spiritual, pe care estetica modernă are obiceiul să-l citeze, delauntimp chiar mai mult decît e de cuviinţă. „Cea mai mare fericire a muritorilor e personalitatea." E învederat lucru, că în această formulă a luat fiinţă, în chip de maximă, modul individualizant, asupra căruia tocmai ne aplecăm interesul. Idealul goethean al personalităţii, concepută superdimensional în înţelesul unei armonizări convergente a tuturor posibilităţilor unui individ, şi ca un echilibru de forţe, poartă însă, întocmai ca şi idealul estetic al lui Diirer, în afară de semnele modului individualizant, şi oarecari trăsături „tipizante". Moralistul, care prin sistemul său ilustrează poziţia extremă a tendinţei individualizante, fără de a f ace vreo concesie nici tipicului, dar nici anarhismului, ni se pare a fi, mai mult decît oricare altul, marele Fichte. împrospătăm puţin cunoştinţele filosofice ale cititorului. Kant a fixat, pentru viaţa morală, în faimosul său imperativ categoric, un cadru pur formal deşertat de orice conţinut. Kant a atacat, precum se ştie, problema morală foarte sublim şi foarte tangenţial, faptă pentru care a fost şi mult preaslăvit, şi mult criticat. Mulţi dintre gînditorii, cari au mînecat de pe podişurile kantiene, s-au simţit nu puţin înstrăinaţi, şi chiar respinşi de acest gol, îngheţat, şi ţeapăn formalism etic. Unii dintre aceşti gînditori au încercat să încălzească la focul inimii schelăria de oţel a lui Kant. Alţii s-au simţit îndemnaţi să toarne, menţinîndu-se tot la rece, în cadrul moral kantian, un conţinut precis, o materie articulată, o substanţă palpabilă. Fichte propune pentru materializarea formei kantiene, prea rarefiată, un conţinut de-o densitate concretă, dusă pînă la capăt. Fichte consideră rolul omului în lumea morală-socială, într-un fel cu totul individualist, sus-ţinînd, că în această ordine fiecărui om îi revine o funcţie, pe care numai el singur o poate îndeplini, şi nimenea altul. Fiecare om, intercalat în ordinea morală-socială, îşi are aci şi acum locul său, pe care trebuie să-l umplă cu toată răspunderea, pe care o implică această unicitate. Fichte realizează, cu această concepţie, în ordine etică şi din punct de vedere stilistic, un pandant al viziunii monadologice leibniziene. Idealul etic abstract şi general coboară pe pămînt, după Fichte, prin „individualizarea" radicală a datoriei morale. Legea morală, goală ca o armură fără luptător, a lui Kant, lege prin care se indică doar circonferenţa unei lumi, îşi însuşeşte în acest chip infinit de multe conţinuturi concrete, dintre care fiecare e valabil numai o singură dată. Astfel pusă în lumină, năzuinţa individualizarea, cuprinsă în concepţia etică fichteană, nu va scăpa observaţiei nimănui. Excursia prin tărlmul moral n-a fost de prisos; ea ne-a pregătit satisfacţia de-a vedea că ideea despre năzuinţa îndividualizantă se verifică în orice domeniu al manifestărilor umane.

Al doilea mod al năzuinţei formative e tendinţa „tipizantă". Cel mai consecvent realizat este acest mod în vechea cultură grecească. Această tendinţă, cu obîrşii pierdute în

protoistorie, devine, începînd cu timpurile homerice tot mai dominantă, ca să culmineze în timpurile platonice. La început modul tipizant se desface din încleştări telurice-haotice, se consolidează treptat, dobîndind muchi tot mai netede şi mai transparente, de cleştar, ca să ajungă la o strălucire, niciodată depăşită în urmă, în întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Plato sau Praxitel. După acest zenit, uranicul se umple iarăşi de zgură, modul tipizant se alterează, subminat încetul cu încetul de alte moduri, care i se alătură sau i se substituiesc. Plastica divinităţilor ideale, reprezentînd tot atîtea tipuri pure, armonic alcătuite, din contururi esenţiale şi din trăsături generice de organică frumuseţe, dar nu mai puţin şi umanul înălţat la putere mitologică, sau acţiunea redînd sensul tipic, idealul sporit, al vieţii, din tragedia antică, sau formele arhitectonice, construite sobru şi de-o fină vibraţie, după canon euclidic, ale templelor de pe Acropole, sunt îndeobşte cele mai cunoscute exemple artistice, în care s-a întrupat pentru totdeauna năzuinţa formativă tipizantă. Dar acelaşi mod ia trup tangibil de pildă şi în metafizica platonică a Ideilor. „Ideile" reprezintă tot atîtea idealuri organice ale lucrurilor si fiinţelor, ce stau sau se perindă în spaţiu şi în timp. Tehnica demiurgică, potrivit căreia, după Plato, au luat fiinţă făpturile din preajma noastră, seamănă aidoma cu tehnica unui atelier de artă plastică. Făpturile de orice fel sunt copii imperfecte ale unor modele unice şi de cerească desăvîrşire. In atelierul metafizic, modelele, inaccesibile şi fără prihană, poartă numele de „Idei". După o idee se pot trage nenumărate copii: toate vor fi mai mult sau mai puţin desăvîrşite, căci desăvîrşirea aparţine exclusiv tiparului, Ideii. Esenţialul în moşiile existenţei e Ideea nu copiile. Să se încerce o dată o operaţie comparativă, în vederea unei diagnoze diferenţiale, între metafizica aceasta a Ideilor, a lui Plato, şi metafizica monadelor a lui Leibniz. Distanţa dintre ele măsoară exact diferenţa dintre tendinţa formativă tipizantă şi tendinţa formativă individualizantă. In concepţia leibniziană făpturile reale nu sunt făcute după modelele unor idei de contururi perfecte; făpturile reale sunt mai curînd echivalentul unor complexe monadice, iar monadele ştim că sunt, fiecare pentru sine, atît de individualizate, că nu există niciodată o a doua la fel. în metafizica platonică accentul jjexistenţial zace pe conturul ideal, tipizant; în metafizica leibniziană accentul existenţial zace pe conturul accidental, individualizant. Deosebirea dintre cele două metafizici revine în definitiv la o apreciere diametral opusă, atît a individualului, cît şi a tipicului. Pentru Plato individualul reprezintă o existenţa degradată, iar tipicul o existenţă deplină; pentru Leibniz existenţa deplină zace pe linia individualului, iar „tipicul" nu reprezintă decît ceva derivat.

Nu e necesar să amintim că năzuinţa tipizanta a reintrat în acţiune, cu suverană exclusivitate, în timpul Renaşterii, şi tot aşa în toate epocile clasicizante ale diverselor popoare europene. Materialul ilustrativ, ce s-ar putea cita pe această linie de idei, e cu totul redutabil. Un Lionardo şi un Raffael, un Racine sau un Goethe (cel al dramelor Tasso şi Ifigenia, al liricei romane, dar întrucîtva şi cel al „fenomenelor originare"), un David sau Ingres, într-o anume privinţă Paul Valery al zilelor noastre, sunt tot atîtea personalităţi legate subteran şi prin secole prin aceeaşi pasiune tipizanta. Toţi aceşti creatori sunt îndrăgostiţii plasticei ideale, ai conturului necesar, ai construcţiei logice şi măsurate. Justificarea teoretică a acestui mod se găseşte în filosofia platonică, dar nu mai puţin şi în teologia catolică, întru cît aceasta a asimilat platonismul.

Să trecem la a treia năzuinţa formativă, la tendinţa stihială („elementarizantă"). (cuvânt în greaca veche = concept fundamental). Ilustraţii de primul ordin pentru acest mod ne serveşte arta egipteană sau pictura bizantină.

Lucrurile şi fiinţele, închipuite de arta egipteană sau bizantină, ni se înfăţişează în forme mult mai sumare decît sunt formele obţinute prin tipizare. Modul tipizant retuşează organicul, dar nu părăseşte zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiaşi specii la expresia lor ideală, eliminînd accidentalul şi individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea întîmplătorului şi prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forţează pînă la exces procedeul eliminării şi vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare şi universale ale lucrurilor. Modul stihial ajunge astfel la forme, care depăşesc în întregime organicul, la forme contaminate parcă de natura geometrică a schemelor cristalice, sau de dinamica copleşitoare a unor gesturi demiurgice. Fie că sunt statice, fie că sunt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai schematic făpturile şi materialitatea de toate zilele. Artistul, acordînd un interes foarte zgîrcit vizibilului, pare a-şi

rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil. Artistul face abstracţie în redarea lucrurilor de toate însuşirile unice şi individuale ale acestora, dar în mare parte şi de însuşirile tipice, de gen sau de specie, ale lor. Lucrurile sunt redate într-o formă care reţine doar cîteva aspecte esenţiale, după un calapod întrucîtva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran şi dinafară. Esenţa lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh, care pluteşte stăpînitor peste toate, sau care le animă pe dinăuntru pe toate. Lucrul izolat încetează de a mai fi purtătorul pitoresc al balastului său de însuşiri individuale. De aşijderea lucrul izolat nu mai e nici supus doar unei armonioase retuşări, ca să devină idealul organic al tuturor lucrurilor de acelaşi gen. Lucrul e redat sumar şi sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale, care depăşeşte specia, în schematismul lucrurilor, redate potrivit modului stihial sau elementa-rizant, se oglindeşte astfel mai mult o statică sau o dinamică universală (sau în orice caz ceva cu totul elementar), decît propriul tip ideal, sau propria individualitate a acestor lucruri. Un|Rem-brandt. pictorul fără pereche al modului individualizară, redă fiinţa umană, subliniind şi înteţind tot ce e individual, adică tot ce preface această fiinţă într-o existenţă unică şi fără putinţă de a se repeta vreodată în spaţiu şi în timp. Un Raffael, pictorul modului tipizant, ignoră cu voinţă, chiar şi în portretistică, pe cît posibil, accidentul şi individualul, ca să înalţe făpturile la demnitatea unui tip ideal. Cu totul altfel procedează de pildă pictura bizantină. Artistul bizantin elimină nu numai tot ce e individual; sub mîna lui, chiar şi tipicul îndură o schematizare şi o desfigurare, prin ceea ce făptura închipuită se integrează într-o vastă si impresionantă statică universală, aderenţă pe care viaţa organică n-o are niciodată. Rembrandt, împins de năzuinţa individualizantă, utilizează cu deosebire acele aspecte ale făp-turilor, pe care le surprinde clarobscur ochiul vieţii, retina organică frămîntată pe dinăuntru de instincte şi patimi, de permanente dibuieli, şi numai de parţiale şi vremelnice iluminări. (încă o dată: nu e vorba aici de o „copiare" a naturii, ci de utilizarea unui material într-un spirit cu totul creator şi pornit spro „transcendenţă".) Raffael utilizează mai ales acele aspecte ale făpturilor, pe care le pipăie spiritul uman, spiritul desprins din reţeaua contingenţelor cotidian-biologice, graţie viziunii ideative. prin mijlocirea căreia cuprindem genurile. Pictorul bizantin, stăpînit de năzuinţa stihială, se orientează, după aspecte cu totul elementare ale făpturilor, pe care nu le vedem cu ochii trupeşti şi nici simplu ideativ, dar despre care se poate bănui ca le vede Dumnezeu însuşi. Spre a vedea lucrurile şi făpturile, aşa cum le vede Dumnezeu, pictorul bizantin trebuie să iasă dia sine, să ia, printr-un salt în extaz, o poziţie teocentrică. Cert, din punctul de vedere al simţurilor organice şi al facultăţilor noastre ideative formele, la care se opreşte viziunea bizantină, par regretabile diformări. Pentru a preveni orice confuzii, adăugăm că sensul intrinsec al viziunii bizantine nu este totuşi o chestie de interpretare teoretică, ci mai presus de toate o chestie de sensibilitate, în orice caz semnificaţia pozitivă a acestor bizantine „forme diforme" ne rămîne inaccesibilă atîta timp, cît IP privim sub unghi pronunţat biocentric sau ideocentric. Fapt e că europenii, timp de o mie de ani, nici n-au mai prea comunicat cu sensul picturii bizantine. Aceasta se explică doar prin împrejurarea că europenii, poate împuţinaţi la suflet, au uitat cu desăvîrşire să vadă şi să simtă altfel decît biocentric sau ideocentric. Faţă da poziţiile sensibilităţii curente, formele bizantine se prezintă doar ca forme diforme, ceea ce oricum revine la o negaţiune. Semnificaţia acestor forme ni se revelează numai dacă depăşim obişnuinţele sensibilităţii, şi dacă privim aceste forme sub un-ghiul lor propriu, adică cvasiteocentric. Sub un astfel de unghi, întruchipările în stil bizantin dobîndese ca un reflex de imuta-bilitate; ceva din statica necreatului, măreaţă, elementară, universală, de dincolo de viaţă şi moarte. Cu sensibilitatea de astăzi, care-şi are făgaşurile ei, anevoie ne vom mai putea transpune, cu totul, în sufletul unui Basileus, ctitor de biserici, care îşi avea cu smerită mîndrie portretul în tinda clădirii sale, — ne puteai doar întrucîtva închipui sporul secret de conştiinţă al aceluia, care se vedea, nu cum îl vedeau toţi muritorii, ci aşa cum îl vedea Dumnezeu însuşi: transpus în statica eternităţii.

Năzuinţa stihială ne dă ocazie şi pentru cîteva reflexii mai laterale, dar nu lipsite de însemnătate. E de mirat anume că tendinţa aceasta e condamnată, nu se ştie din ce pricină, să lupte Sncă spre a i se recunoaşte o existenţă independentă în tratatele de estetică. E timpul să închidem acest proces. Situaţia e cu atît mai ciudată, cu cît existenţa acestui de al treilea mod formativ a fost vag bănuită chiar din partea unor gînditori mai vechi. Filosofia romantică, acea

filosofie căreia îi revine meritul de a fi lărgit considerabil sensibilitatea europeană, este cea dintîi, care îşi îndreaptă cu mai mult interes atenţiunea asupra aşa-zisei „arte simbolice" a asiaţilor sau egiptenilor. S-a luat deci act, cel puţin ca de un mare fenomen istoric, de posibilitatea unei arte, care nu e nici individualizantă, nici tipizantă. Termenul de „artă simbolică", cu care filosof ia romantică a ţinut să circumscrie obiectul bănuit, are din nefericire darul, de a ne putea induce prea uşor în eroare în ceea ce priveşte natura şi caracterul acestei arte. Cuvîntul „simbol", în accepţie curentă, are înţe-l esul de semn ccnciet şi sensibil pentru o idee, sau pentru un conţinut abstract. Ori, un „simbol" poate fi propriu-zis întruchipat în oricare din modurile formative: individualizant, tipizant, sti-hial. în epocile clasicizante găsim destule exemple de simboluri realizate în forme tipice. Pictura romantică germană oferă exemple de artă „simbolică" chiar în gen „individualizant" (de pildă Rubezahl de Schwind). Termenul de „artă simbolică" ar putea prea uşor să dezorienteze şi să ne ducă pe drumuri greşite, înţelesul curent, de circulaţie, al termenului „simbol" ne interzice de-a numi arta de tendinţă stihială simplu „simbolică". „Simbolul", în accepţie obişnuită, e un fapt concret care trimite într-un fel sau altul la o idee abstractă; ori în formele artei stihiale nu se exprimă idei cu orice preţ, sau nu mai mult decît în alte arte. In orice artă, de oricare caracter formativ, se exprimă în primul rînd „trăiri". Arta stihială exprimă în aceeaşi măsură trăiri ca şi arta individualizantă şi ca şi arta tipizantă. De fiecare dată e vorba numai de altfel de trăiri. Deosebirea dintre arta individualizantă şi arta stihială nu corespunde de loc deosebirei dintre ‚trăire" şi „idee", în ambele cazuri e vorba de „ trăiri", cu deosebirea doar că „trăirile" se consumă pe planuri existenţiale divers centralizate. Un plan e mai curînd biocentric, celălalt plan e mai curînd teocentric. Cei ce numesc arta stihială o artă „simbolică", insinuează, poate involuntar, părerea cu totul nelegitimată, că această artă ar fi de natură mai conceptuală, sau mai abstractă, decît este arta individualizantă sau cea tipizantă. Asemenea păreri trebuiesc denunţate ca fiind cel puţin superficiale. Găsi modul individualizant sau cel tipizant, modul stihial este un mod fundamental, formaţie, de care depinde aspectul, ce se întipăreşte oricărui produs al spiritului uman. în „gîndire" e adevărat că modul stihial se opreşte cu predilecţie la „concepte fundamantale", „elemBntare"; dar „arta" creată graţie acestui tipar stihial nu e caracterizată, în esenţa sa, prin aceea că o anexăm unui excesiv abstracţionism conceptual; în această artă, de mod stihial, se exprimi de-a dreptul complexe „trăiri", de obicei însă altele decît cele ventilate în arta individualizantă sau în arta tipizantă. Iată de pildă pictura unui van Gogh. Ea se realizează întru totul în forma stihială, cu toate că van Gogh nu pictează decît peisaje; grădini cu măslini, cîmpuri cu holde, livezi, ogoare, floarea-soarelui, dealuri cu chiparoşi şi stele. Pictura lui van Gogh e însă un exemplu, prin care se demonstrează hotărîtor cît de nepotrivit este epitetul „simbolică" acordat artei stihiale. Peisajul şi făpturile, copacii şi creatura vegetativă din pictura lui van Gogh ni se înfăţişează ca întruchipări de mari reticenţe şi de mari destăinuiri: chiparoşii au înfăţişare de flăcări verzi, stelele se învîrtesc ca roţile, drumurile curg ca rîurile, florile luminează ca soarele, măslinii au braţe chinuite ca vinele omului. Făpturile lui van Gogh îşi retac caracterul individual, dar adesea şi caracterul gsneric de specie, sau numele, cu atît mai mult însă aceste făpturi ni se destăinuiesc, datorită formai, ce le-o imprimă pictorul, ca purtătoare ale unui dinamism cosmic nelimitat şi atotstăpînitor. Aoast dinamism convinge în chip imediat, asasi dinamisn nu are caracterul derivat şi deficient al unei idei abstracte, ci este obiectul unei trăiri violente, sau echivalentul unei viziuni de supremă saturaţie. Surprindem şi în pictura luij van Gogh într-un sens un unghi teocentric, daca voim, dar „theos" are aci cu totul altă semnificaţie, decît în arta bizantină, despre care de asemanea am spus că e oarecum teocentrică. În pictura bizantină făpturile sunt integrate intr-o statică universală a necreatului sau'adefinitivmîntuitului; aci, la van Gogh, făpturile sunt integrate în liniile de forţă, în sistemul magnetic al unui ultim dinamism, sau]în perspectiva unui Dumnezeu imanent şi în permanent chin al facerii.

Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un „stoi-cheion", adică ceva elementar şi cosmic. Acest „stoicheion" nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară „spiritualul", dar tot aşa „materialitatea" ca atare, sau „vegetativul", sau „animalitatea", etc., etc. Am spus mai sus, şi revenim asupra acestei idei, că prin oricare din năzuinţele formative, artistul sau creatorul în genere aspiră la transcendenţă. Unii cred că pot să transpună lucrurile în transcendenţă prin „individualizare",

alţii cred că aceasta e posibil numai prin „tipizare", iar alţii îşi închipuie că ajung la transcendenţă prin elementarizarea lucrurilor, sau prin reducerea lor la un „stoicheion".

Termenul de „tendinţă stihială", ca năzuinţă formativă, îl introducem în această problematică, noi, aici întîia oară, fiindcă ni se pare a caracteriza cel mai bine tendinţa, care se alătură individualizantului şi tipizantului şi care pînă acum nu a fost nici precis determinată şi nici sugestiv sau potrivit denumită din partea nimănui1.

Denumirea de artă simbolică, acordată artei stihiale sau ele-mentarizante nu poate să producă decît confuzie. Făcînd abstracţie de alte obiecţiuni, ce i se pot aduce, o asemenea denumire abate înainte de toate atenţia de la specificul „formal" al operei de artă, spre consideraţii, care situează opera de artă într-o degradantă vasalitate faţă de un conţinut mai mult sau mai puţin exterior ei. Există desigur şi opere de artă „simbolice", dar acestea sunt posibile în orice „stil", în acest capitol caracterizăm operele de artă sub unghi formal, iar constatările posibile în legătură cu arta egipteană sau bizantină confirmă teza despre existenţa de sine stătătoare a unui al treilea nisus formativus, cel „stihial". Acest nisus forţează lucrurile să-şi părăsească individualitatea şi întiucîtva specia, ca să devină expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal, ale unui „stoicheion", ale unui ce elementar, care depăşeşte individul şi specia. Acest de al treilea „nisus" se manifestă ca o incomensurabilă potentă stilistică, nu numai în artă, ci în toate domeniile activităţii umane.

Deoarece pentru modul individualizant şi pentru modul ti-pizant, am amintit şi cîte un exemplu metafizic (sistemele lui Leibniz şi Plato) să ilustrăm şi modul stihial printr-un exemplu metafizic. Cea mai bună ilustrare ne-o oferă însăşi metafizica bizantină. Leibniz punea accentul existenţial pe individualizare: aceasta e calea urmată de monade, spre a-şi ajunge plenitudinea sensului. Plato punea accentul existenţial pe tipic: făpturile individuale primesc un reflex de demnitate din partea Ideii. Metafizica bizantină (adică a bisericii sinoadelor ecumenice) apasă mai vîrtos asupra „individului îndumnezeit", adică asupra făpturii, care încetează de a fi ea însăşi, şi care devine vas al revelaţiei divine. Făptura izolată îşi pierde fizionomia individuală, tot aşa ea încetează de a fi reprezentanta speciei, şi intră în posesia sensului său ultim în măsura în care devine teoforică, adică purtătoare a unui stoicheion universal.

Efectele diverselor năzuinţe formative, în înţeles de potente stilistice, se remarcă în artă, în metafizică, tot aşa însă şi în domeniul moral. Răsfoind o istorie oarecare a doctrinelor morale, nise dă, sub acest unghi, prilejul unor bogate reflexii. Potrivit fiecăreia dintre cele trei năzuinţe formative, au f ost propuse în cursul veacurilor maxime de comportare, cum sunt de pildă următoarele:

„Fii tu însuţi!"

„Fii cum e măiestrul!" (Şeful academiei sau al şcoalei).

„Fii cum a fost unul singur!" (Hristos, Budha, Confucius).

în fiecare dintre aceste maxime se face de fapt apel la altă valoare. Se subliniază pe rînd individualul, tipicul, principiul universal.

Nu e desigur lipsit de interes nici felul cum se repercutează năzuinţele formative în domeniul pur religios, în această ordine vom descoperi bunăoară, că protestantismul corespunde întru totul modului individualizant. Realizîndu-se consecvent si pînă la exces sub presiunea acestei tendinţe, protestantismul capătă, treptat-treptat, o înfăţişare tot mai anarhică şi mai descentralizată. Dacă privim lucrurile mai de aproape constatăm că zace în chiar firea protestantismului să se fărîmiţeze, în tot mai multe şi mai penibil restrînse cuiburi religioase. Descompunerea aceasta, adînc înrădăcinată chiar în principiul protestantismului, are loc în ritm cu atît mai accelerat, cu cît mişcarea e mai avansată pe drumul său propriu. Faţă de protestantism, pentru care devenirea coincide aproape cu o disoluţie, ortodoxia — atît cea veche din zenitul auriu al Bizanţului, cît şi cea păstrată într-o stare de latenţe embrionare, a popoarelor mai tinere — reprezintă modul stihial. Ortodoxia posedă semnificaţia ideală a unei entităţi elementare şi ecumenice, care realizată ca atare, n-ar îngădui nimănui nici o ieşire din schema totalităţii sale cristaline. Această organizaţie stihială s-ar apăra de orice veleităţi individualizante, si ar refuza ca „păcat" chiar şi cea mai inofensivă abatere de la formele, în care ea s-a statornicit. În legiuirea „excomunicării" ea si-a creat un sistem de apărare a caracterului ei stihial şi universal.

Dar să vedem pentru care mod formativ, a optat catolicismul. Pentru tustrele — după timpuri şi locuri: la început pentru modul stihial, cîteodată pentru modul individualizant, dar mai statornic, şi de preferinţă, pentru modul tipizant. Modul tipizant a fost înscăunat cu osebire în graţiile catolicismului. E adevărat că uneori catolicismul a intrat la învoială, acceptînd şi forme mixte (barocul). Cu aceasta rostim o judecată de constatare, iar nu de apreciere. Catolicismul ni se pare în orice caz mult mai labil, sub unghiul năzuinţei f ormative, decît ortodoxia sau protestantismul. Această labilitate e poate în directă legătură cu duhul de acomodare prevenitoare la contingenţele istorice, duh mult răsplătit de succese vizibile şi invizibile, duh de care catolicismul s-a lăsat întotdeauna condus şi sfătuit pentru mai marea sa glorie.

O operă de artă sau de imaginaţie metafizică, o maximă etică sau o alcătuire socială vor purta în toate împrejurările insigniile şi amprentele unei năzuinţe formative. Cu privire la alcătuirile sociale, îndeosebi, e de amintit, că ele poartă de fiecare dată o pecete, care invită de-a dreptul la o interpretare sub unghiul, ce ne preocupă. Iată exemple la întîmplare. Nenumăratele stătuleţe germane istorice legate într-olaltă prin ideea „imperiului" s-au menţinut, cu îndîrjire, izolate în adversităţi locale, veacuri de-a rîndul; faptul se inseriază sugestiv, ca o exemplificare mai mult, pe linia năzuinţei individualizante, constituind o apariţie paralelă şi alăturată, ca semnificaţie, nenumăratelor cuiburi religioase, în care s-a pulverizat protestantismul. Trecînd la alt „mod", să facem amintire încă despre „statul-cetate", vechi grecesc sau italic, ca de o expresie concretă a năzuinţei de rotunjire „tipizantă". Iar pentru al treilea mod să consemnăm, într-un acelaşi mănunchi, în cele din urmă, biserica creştină, mai ales veche bizantină, şi bisericile asiatice. Aceste biserici reprezintă în alcătuirea lor ecumenică, fără îndoială, tot atîtea întrupări ale năzuinţei stihiale.

Năzuinţa formativă e un factor stilistic de-o eficienţă aleasă şi fără greş. Cum întru explicarea fenomenului „stil" ne-am pronunţat pentru separaţia puterilor determinante, e clar că vom socoti şi „năzuinţa formativă" ca o putere de sine stătătoare. Nu-i îngăduit să confundăm „năzuinţa formativă" cu nici unul din ceilalţi factori, precum cadrele orizontice, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică. Năzuinţa formativă e singurul factor, care are priză asupra formei, ce se imprimă lucrurilor, ce zac în zona puterii noastre de întruchipare. Apăsam mai ales asupra faptului că năzuinţa formativă nu e de loc în funcţie de viziunea spaţiului sau de cadrele orizontice. Năzuinţa formativă implică, ce-i drept, în toate cazurile un orizont, dar nu un anume orizont. Mai explicit: o anume năzuinţă formativă se poate realiza ca atare în orice orizont spaţial. Astfel de pildă popoarele germanice, care s-au hotărît inconştient cu atîta energie pentru orizontul infinit, se identifică în acelaşi timp cu toată pasiunea imaginabilă de preferinţă cu năzuinţa formativă individuali-zantă. Un anume orizont spaţial nu atrage după sine cu necesitate o anume năzuinţă formativă. Alături de setea de infinit poate foarte bine să stea modul formativ individualizant. Faptul acesta singur dovedeşte îndeajuns că sentimentul spaţiului, speculat pînă la abuz în explicaţiile morfologice, nu reprezintă decît o mică fracţiune din constelaţia determinantă, de care atîrnă pecetea unui stil. Faptul are însemnătatea unei răscruci, şi învederează luminos o exagerare, la care s-a pretat filosof ia culturii cu concursul unor autori dintre cei mai prestigioşi. Alte exemple, care întăresc argumentul în favoarea tezei că „orizontul spaţial" şi „năzuinţa formativă" sunt puteri separate: indul, optînd pentru orizontul spaţial infinit, se identifică în acelaşi timp, de prefe-rinţă, cu năzuinţa formativă stihială. O statuie sau un relief al lui Siva sau al lui Budha exprimă totdeauna un „stoicheion": „distrugătorul", „liniştea întru absolutul gol". Aceeaşi independenţă a factorilor stilistici o regăsim în cultura chineză. Deoarece însă pînă acum nu am vorbit despre cultura chineză, ar fi poate nimerit să cercetăm mai întîi, cari sunt aceşti factori. Pictura chineză, cu perspectiva ei cu totul particulară, trădează desigur ceva din orizontul spaţial specific al chinezului. Prin ce se caracterizează această perspectivă? Remarcăm înainte de toate că ea nu e infinită. Această perspectivă reprezintă de fapt o succesiune vastă de rotocoale. Aci nu e vorba de-o perspectivă, pe care s-o poţi cuprinde cu ochiul dintr-un singur punct. Pentru a o cuprinde eşti nevoit, aşa-zicînd, să te deplasezi tu însuţi ca privitor, din loc în loc, din etapă în etapă. Spaţiul, cu alte cuvinte, e văzut ca o succesiune nedeterminată de locuri, dar nu ca un mediu dat, simultan şi infinit. Spaţiul nu e cuprins dintr-un singur centru, printr-o dinamică infinită a ochiului; spaţiul e mai curînd

mediu care sileşte spectatorul la deplasare, într-un asemenea orizont — elementul succesiunii joacă un rol esenţial. Spaţiul se clădeşte pe rînd prin alveole în jurul deplasării omului. Orizontul spaţial al europeanului e echivalentul absolutei simultaneităţi ; în cuprinderea subiectivă a orizontului european rolul decisiv îl are dinamica funcţională o ochiului, de-o extremă intensitate şi amploare, în asemănare cu acest orizont — spaţiul chinez e succesiv, alveolar; în cuprinderea orizontului chinez sarcina funcţională a ochiului e in parte înlocuită prin deplasarea privitorului din loc în loc. A doua întrebare: care-i năzuinţa formativă specifică chinezului? Situat într-un orizont care-i aparţine exclusiv, chinezul e, ca înclinări formative, precumpănitor stăpînit de modul stihial. In peisajele şi în figuraţia picturii chineze se exprimă totdeauna ceva stihial: convergenţa existenţelor într-o familiaritate cosmică, duhul ocrotitor al unei supreme maternităţi, şi al unui ultim sens. Ori, acest mod stihial e pe deplin determinat în sine însuşi, şi nu atîrnă întru nimic de un anume orizont spaţial. Natural că aceşti doi factori, com-binîndu-se, se nuanţează reciproc.

Despre fenomenul stil, sub unghi genetic, nu s-a scris prea mult în literatura filosofică. Spre deosebire de alte probleme, în jurul cărora s-a produs un asfixiant bîlci de opinii, problema aceasta pluteşte într-o rarişte teoretică de-a dreptul surprinzătoare. Filosofiei i se deschid aci posibilităţi aproape feciorelnice. Faţă de unele teorii curente, care s-au fixat în explicarea stilului, asupra unui singur factor de spontaneitate creatoare umană (sentimentul spaţial) am ţinut să arătăm în lucrarea de faţă, că fenomenul stilului implică în substratul său abisal, o pluralitate de factori cari fără deosebire aparţin spontaneităţii creatoare umane, si nu ne sunt daţi dinafară deodată cu materialul utilizat.

Din analizele noastre rezultă în genere că nici unul dintre aceşti factori determinanţi ai unui stil nu implică si nu atrage după sine în chip necesar anume alţi factori determinanţi. Un stil oarecare e însă totdeauna condiţionat de-o garnitură întreagă de factori. Mai rezultă de asemenea, din expunerile noastre, că factorii determinanţi cari, de la un stil la altul, constituiesc garniturile de bază necesare, variază independent unul de celălalt. Diversele stiluri nu se deosebesc numaidecît prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre aceşti factori pot să fie, cel puţin în expresia îor abstractă, categorială, comuni mai multor stiluri.

Reprivind situaţia, suntem nevoiţi a accepta o relaţie fundamentală:

Inconştientul si cadrele sale orizontice, spaţial şi temporal; pe urmă o serie de factori, cari implică totdeauna astfel de orizonturi, dar cari nu sunt condiţionaţi sau determinaţi în structura şi în modul lor, de orizonturile, cari întîmplător le servesc drept cadru. Aceşti factori, tot atîtea variabile independente, sunt:

Accentul axiologic,

Atitudinea anabasică şi catabasică,

Năzuinţa formativă.

Fenomenul „stil" e determinat de constelaţia acestor factori fundamentali, împreună, şi niciodată numai de un singur factor.

<nota>

1. Max Deri îşi închipuie bunăoară, cu totul greşit, că a treia tendinţă consistă m «individualizarea accentuată, exagerată" (Die Malerei im XIX. Jahrhundert).

</nota>

MATRICEA STILISTICĂ

Aşadar toţi aceşti factori, agenţi, potente, determinante, sau cum voim să-i numim:

1. orizontul spaţial şi orizontal temporal al inconştientului,
2. accentul axiologic,
3. atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră),
4. năzuinţa formativă

se grupează, alcătuind împreună diverse constelaţii. Aceştia sunt factorii de prim ordin, care stau la temelia unui stil. Li se alătură un număr neprecizabil de factori secundari, sau cu totul accidentali. In garnitura de factori, care stă la temelia unui stil oarecare, pot să figureze ca agenţi secundari, sau accidentali, de ex. dragostea de materialitate zgronţuroasă sau dragostea de nuanţă, de inefabil; sau dragostea de linişte, sau dragostea de mişcare, etc.

Două diverse stiluri pot să se distanţeze prin toţi factorii lor determinanţi, sau numai prin unul sau cîţiva factori secundari sau primari, sau prin factori cu totul accidentali. Două stiluri pot să se deosebească printr-o parte dintre factorii primari şi să se asemene prin factori secundari, sau invers: două stiluri pot să se deosebească numai prin factori secundari şi să coincidă prin factorii primari. Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanţă şi inefabil; ele se deosebesc însă profund prin factori primari, precum orizontul spaţial sau prin năzuinţa formativă. Orizontul spaţial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri, care cer de fiecare dată prezenţa privitorului; orizontul spaţial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuinţa formativă în arta chineză este de natură stihială, cîtă vreme năzuinţa formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atît arta chineză cît şi impresionismul francez iubesc însă deopotrivă, mai mult nuanţele decît culorile tari, mai mult vagul decît precisul. Alt exemplu de apropieri şi distanţări posibile: arta veche egipteană aduce cu arta asiatică, prin năzuinţa formativă (în genere stihială), ele se deosebesc însă prin orizont spaţial, cîteodată prin accent axiologic, alteori prin sentimentul destinului. Orizontul spaţial al egipteanului este labirintic, al indului e infinitul involut; chinezului îi aparţine spaţiul alveolar succesiv. Accentul axiologic e afirmativ-pozitiv la egipteni şi la chinezi, dar negativ la inzi. Sentimentul destinului e catabasic la inzi si la egipteni, şi mai mult neutru la chinezi. Arta egipteană şi arta asiatică se deosebesc sau se aseamănă pe urmă şi printr-o serie de factori secundari. Descoperirea şi punerea în evidenţă a factorilor suplimentari cade mai mult în lotul cercetărilor sistematice-structurale, al istoriei artelor sau al istoriei în genere.

Cît priveşte factorii primari, să reţinem de o parte discontinuitatea lor şi posibilitatea de a varia independent unul de celălalt, şi să reţinem de altă parte putinţa acestor factori de a alcătui mănunchiuri de-o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelaţie de factori, de-o considerabilă rezistenţă interioară, se poate statornici în inconştientul uman, dobîndind aci funcţia unui complex determinant. Structura stilistică a creaţiilor unui individ, sau ale unei colectivităţi, poartă pecetea unui asemenea complex inconştient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de „matrice stilistică". (Atragem luarea-aminte că termenul de „complex inconştient", întrebuinţat în acest plan de idei, nu are nimic din sensul cvasi — sau făţiş „patologic", cu care a-cest termen circulă printre psihanalişti, cu toate că ne găsim şi noi în zone abisale. Termenul de „complex" are în expunerile noastre o semnificaţie pur logică, conceptuală, ce-i revine şi-n întrebuinţarea de toate zilele.)

Pentru a preîntîmpina eventuale nedumeriri, să stabilim un alibi. Prin teoria despre „matricea stilistică" nu avem cîtuşi de puţin pretenţia de a explica darurile creatoare, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivităţi. Darul „creator" este un mister cu totul insondabil, ce aparţine de asemenea inconştientului uman. Este aci un prag, peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime, şi ţine poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre „matricea stilistică" încercăm doar să lămurim cum şi de ce creaţiunile poartă o pecete stilistică. Există creaţiuni, nu lipsite de calitatea „creaţiunii" ca atare, dar care nu se încadrează într-un stil unitar şi organic. Autorii unor asemenea creaţiuni trebuie consideraţi ca fiind din capul locului lipsiţi de acel complex de factori, deplin consolidat, pe care-l numim „matrice stilistică", şi care aparţine cu totul adîncimilor inconştiente, sau „Celuilalt tărîm". Inconştientul acestor autori este locul de interferenţă al mai multor stiluri.

În introducerea acestui studiu, constatăm că stilul, ca fenomen, apare în legătură cu creaţiile umane conştiente, dar că stilul însuşi, în multe din laturile sale, chiar esenţiale, nu e ca atare întovărăşit de conştiinţă. De obicei autorii nu-şi dau seama de particularităţile stilistice, mai profunde, ale creaţiilor lor. Această stare de lucruri e, desigur, cel puţin curioasă. Cu teoria despre „matricea stilistică", socotită ca un complex inconştient, facem o incursiune în regiunea, care condiţionează această stare. Pentru a cuprinde bine problema stilului, în toată amploarea cuvenită, trebuie mai ales să ne dăm seama de acest dublu aspect: matricea stilistică e un complex inconştient, dar rostul ei nu se consumă în cadrul inconştientului. Semnificaţia acestui complex inconştient se rotunjeşte, ajungînd la capătul texturii sale de fapt în zona conştiinţei. „Matricea stilistică" figurează, cu alte cuvinte, cu ascunsa ei faţă, printre acele complicate momente şi dispozitive secrete, prin care inconştientul administrează conştiinţa, neştiut din partea acesteia.

Matricea stilistică, aşa cum ne-o închipuim, poate fi substratul permanent pentru toate creaţiile de o viaţă întreagă ale unui individ; matricea stilistică poate fi, cel puţin prin factorii esenţiali, asemănătoare pînă la echivalenţă, la mai mulţi indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire in aceeaşi epocă. Singură existenţa unei matrice stilistice inconştiente lămureşte un fapt, atît de impresionant, cum fără nici o indoială este consecvenţa stilistică a unor creaţiuni. „Unitatea stilistică" se realizează într-o puritate adesea miraculoasă; miraculoasă, mai ales dacă se ţine seama de mediul psihologic atît de întrerupt, de incert, de nelinear, de caleidoscopic şi de agitat, în care apare „unitatea". Trăirile şi problemele, avînturile şi nedumeririle, pasiunile şi îndoielile, toată masa de impulsuri întîmplătoare şi de proiecte aleatorii, ale conştiinţelor individuale, n-ar da decît un spectacol deconcertant, dacă sub ele şi dincolo de ele n-ar stărui ca o armătură o „matrice stilistică" ; tiparele acesteia decid, în primul rînd, asupra structurei stilistice a creaţiunilor artistice, metafizice, culturale.

Despre stabilitatea acestor tipare se poate vorbi cu adevărat în superlative. Nu ni se pare de loc exagerat să susţinem că o asemenea matrice stilistică, o dată statornicită în inconştient, su-portă inalterabilă, orice bombardament al conştiinţei. Să presupunem bunăoară că în urma oarecăror împrejurări, conştiinţa e abătută într-o direcţie care nu mai corespunde orientărilor inconştiente, consolidate într-o matrice stilistică. Dintr-o îndelungată frecventare a acestor zone am recoltat impresia că matricea stilistică inconştientă nu suferă prea mult pe urma unor astfel de devieri conştiente. S-ar putea, cu alte cuvinte, produce o stare de lucruri, cum este următoarea: un autor poate să fie conştient supus, împins şi îndemnat de orientări diametral opuse celor, asupra cărora s-a fixat inconştient. „Matricea stilistică", inconştientă, va continua să imprime creaţiilor sale iarăşi şi iarăşi aceeaşi pecete, punînd conştiinţa, încărcată de alte orizonturi, de alte atitudini, de alte accente, oarecum în faţa unui fapt împlinit. Interdicţiile şi poruncile conştiinţei nu trec dincolo de propriul gard şi ocol, cîtă vreme orientările inconştiente se fac vizibile şi în conştiinţă, cînd pe faţă, cînd în formă deghizată. Poetul german Rilke a creat, în cea mai penibilă perioadă a materialismului burghez, o operă poetică revărsată dintr-o matrice stilistică, la care tot aşa de bine ar fi putut să participe oricare mare mistic medieval. (Pînă la unele determinante secundare, care leagă pe Rilke de timpul său.) Despre acelaşi Rilke, povestesc oamenii cari l-au cunoscut, că se comporta ca personalitate conştientă — de multe ori nu tocmai ca un mistic, împrejurări de asemenea natură au făcut pe unii să se îndoiască de autenticitatea operei sale, şi să-şi pună întrebarea, dacă Rilke era cu adevărat un credincios în sensul propriei sale poezii. Pînă la un punct, nedumeririle sunt justificate. Apariţii de complexitatea unui Rilke nu permit sub nici un cuvînt să fie considerate pe plan superficial. Ni se va concede că un om poate să fie despicat în două vieţi; aceasta nu în sensul patologic, al schizofreniei, ci datorită naturii umane ca atare. Unei vieţi conştiente de anume muchi, faţete, accente şi moduri, i se opune o viaţă inconştientă clădită după alte categorii, şi pe alt calapod, în creaţiile unui asemenea om, vor răzbate debordant, în măsura în care omul e înzestrat cu daruri creatoare, orizonturile şi atitudinile inconştiente, spre uimirea chiar a autorului şi în ciuda vigoarei combative a conştiinţei sale. De obicei matricea stilistică inconştientă rezistă, cu încăpăţî-narea unei metehne organice, la orice critică conştientă. Cei mai mulţi mari poeţi gîndesc în creaţiile lor într-o formă arhaică, magică, sau mitică, oricît s-ar fi dezbărat, pe podişurile conştiinţei, de aceste moduri, în analiza biografică-psiho-logică a unei personalităţi trebuie în orice caz să se ţină seamă de această compartimentare cu jocul ei intrinsec de perspective.

Mai cu seamă nu trebuie să uităm că inconştientul e neasemănat mai puţin susceptibil de schimbări decît conştiinţa. Inconştientul e conservator prin definiţie. Cele mai adesea inconştientul izbuteşte să se menţină, identic cu sine însuşi, în alvia sa subterană, în pofida oricăror zvîrcoliri critice şi treze ale conştiinţei. Matricea stilistică, deşi o realitate spirituală, se găseşte faţă de conştiinţă în situaţia, în care se găsesc atomii faţă de metodele chimice: oricît de complecşi chimiceşte, atomii nu pot fi alteraţi în structura lor pe nici o cale chimică.

Matricea stilistică, în afară de toate aceste considerente, ni se prezintă, sub un aspect general, care teoreticeşte poate fi divers şi rodnic speculat. Matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante:

1. Orizontul spaţial (infinitul, spaţiul-boltă, planul, spaţiul mioritic, spaţiul alveolar-succesiv, etc.).

2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).

3. Accente axiologice (afirmativ şi negativ).

4. Anabasicul şi catabasicul (sau atitudinea neutră).

5. Năzuinţa formativă (individualul, tipicul, stihialul). „Matricea stilistică" este ca un mănunchi de categorii, care se

imprimă, din inconştient, tuturor creaţiilor umane, şi chiar şi vieţii întrucît ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipăreşte, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepţiilor metafizice, doctrinelor şi viziunilor ştiinţifice, concepţiilor etice şi sociale, etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că „lumea" noastră nu e modelată numai de categoriile conştiinţei, ci şi de un mănunchi de alte categorii, al căror cuib e inconştientul. Frontul creator uman, în raport cu „lumea" nu e simplu, cum crede K ani si toţi care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puţin dublu. „Lumea noastră" se înfruptă deci din spontaneitatea umană cu o intensitate exponenţială. In lumina acestei teorii despre „matricea stilistică" avem posibilitatea de a lua atitudine critică faţă de citeva opinii emise în legătură cu diverse probleme ale fenomenului cultural. Vom trece în revistă:

1. Teoria simbolismului spaţial.

2. Teoriile despre baza generatoare a unui stil.

3. Teoria despre „sufletul culturii".

Se va vedea în ce măsură aceste teorii trebuiesc respinse sau corectate.

1. Teoria simbolismului spaţial. Frobenius şi Spengler, situînd în centrul generator al fiecărei culturi un anume sentiment al spaţiului, ajung la concluzia, capitală pentru sistemele lor, că sufletul difuz al unei culturi poate fi simbolizat, printr-un anume spaţiu. După Frobenius cultura hamită de pildă e simbolizată prin „spaţiul-boltă". După Spengler cultura apuseană de pildă e simbolizată prin spaţiul „infinitului tridimensional". Teoria noastră despre „matricea stilistică", pe care o închipuim alcătuită din factori discontinui, şi uniţi într-un complex inconştient, exclude ideea simbolismului spaţial. După părerea noastră o anume viziune spaţială poate în adevăr să caracterizeze o anume cultură, dar această viziune spaţială nu constituie „izvorul" culturii în chestiune, în măsura, ca să o şi „simbolizeze". O viziune spaţială, privită în raport cu cultura, nu posedă în nici un caz semnificaţia unui „simbol". Intervin îndeosebi două argumente, care ne împiedecă să aderăm la un asemenea simbolism. Intîi: o viziune spaţială nu e niciodată unicul factor determinant al unui stil cultural. Aceşti factori, de-o egală însemnătate, sunt totdeauna mai mulţi, şi în pluralitatea lor ei formează o „matrice", sau un complex. Al doilea: una şi aceeaşi viziune spaţială poate să figureze ca factor determinant în diverse culturi. Viziunea infinitului tridimensional aparţine atît europeanului cît şi indului; ea nu poate fi prin urmare simbol al culturii europene. O anume viziune spaţială nu e nici factor unic în determinaţia unei culturi, şi nici nu aparţine cu exclusivitate unei anume culturi, ca să o putem preface în „simbol" al acesteia.

2. Teorii despre baza generatoare a unui stil. Teoria noastră despre dubletele orizentice şi despre matricea stilistică inconştientă, prin care se precizează de o parte discontinuitatea factorilor determinanţi ai unui stil, de altă parte marea putere de rezistenţă a unui complex stilistic, deschide, în ceea ce priveşte baza generatoare a stilurilor, cu totul alte perspective, decît cele ce ni le îmbie teoriile curente. Creator al unui stil ar putea să fie, după una din teoriile curente, un singur individ, de la care fenomenul s-ar răspîndi prin „imitaţie". Avem de a face aci de altfel cu o părere, spre care înclină în bună parte şi obştea de toate zilele. (O părere care s-a popularizat cu uşurinţă, fiind confecţionată în seria tuturor părerilor „mecaniciste".) Apariţia unui stil şi răspîndirea lui ar avea cu alte cuvinte înfăţişarea unui incendiu sau a unei epidemii. O a doua teorie, de mai restrînsă circulaţie, refuză individului paternitatea unui stil, şi preface individul în simplu „purtător" al unui stil. Stilul ar fi mai curînd un fenomen înzestrat cu puteri originare, care apare dintr-o dată, copleşind indivizii. Stilul ar fi o realitate de o putere superioară indivizilor. Această de a doua teorie variază de fapt o veche concepţie hegeliană, după care oamenii sunt organele Ideei. Omul nu are nici o putere asupra Ideei; omul este la dispoziţia Ideei. In analogie cu această concepţie, unii gînditori privesc stilul ca o realitate mai esenţială decît oamenii si mai presus de orice contingenţe individuale.

Există desigur o seamă de aparenţe — cine să le tăgăduiască? — care vorbesc în

favoarea teoriei curente, a „imitaţiei". Totuşi teoria nu rezistă unei confruntări mai serioase cu realitatea. Ea nu atinge substanţa, ea pluteşte la suprafaţă. Oricît de efectivă s-ar dovedi imitaţia în ceea ce priveşte răspîndirea unui stil, faptul acesta al imitaţiei, singur, nu explică totul şi mai ales nu — esenţialul. Cît de epidermică e teoria imitaţiei, ni se descopere mai cu seamă luînd în cercetare „stilul" de sferă ceva mai largă. Dăm un exemplu. Pe la 1880 încep în Franţa expoziţiile picturii impresioniste. Impresionismul e un fenomen stilistic, caracterizat, dincolo de dominantele lui primare, şi prin dominante de a doua mină, precum: prin dragostea de nuanţă, de fluiditate, şi inconsistenţă, prin aplecarea spre senzaţii unice, spre nearticulat, spre inefabil şi imaterial. Orientarea impresionismului include un fel de metafizică latentă a clipei şi a senzaţiei dezmaterializate, a trăirii de nerostit şi a curgătorului, adică, aceeaşi metafizică a instabilului şi a imediatului, care a fost formulată ca atare de un Bergson doar cîţiva ani mai tîrziu în psihologia sa; ba, ce e mai curios, metafizica latentă a impresionismului este exact aceeaşi metafizică, pe care o propunea de pildă un Mach în fizica sa, alcătuind lumea exclusiv din senzaţii, şi eliminînd cu zor şi sîrguinţă din domeniul preocupărilor ştiinţifice orice construcţie conceptuală, precum ar fi ideea materiei, a energiei, a atomilor. Ori, nimic mai lesne decît să arăţi că reprezentanţii picturii impresioniste şi Mach, de pildă, nici n-au visat măcar unul de existenţa celuilalt; ei se ignorau în chip absolut şi cu perfectă reciprocitate. Mai mult, avem strălucite motive să credem că pictorii şi fizicianul, despre care vorbim, întîlnindu-se nici n-ar fi remarcat asemănările de atitudine, de orizonturi, de accente, dintre ei. Există deci, proba ni se pare evidentă, un paralelism de fenomene, care nu poate fi de loc explicat prin „imitaţie". Dat fiindcă un astfel de paralelism secret are loc, ni se pare natural să admitem că el e de fapt un fenomen mai general decît se crede, şi că de multe ori acest soi de paralelism e în joc chiar şi atunci, cînd aparenţele pledează în favoarea unui proces de imitaţie. Formula paralelismului secret, de natură stilistică, dintre diversele apariţii culturale, poate fi întărită cu exemple spicuite după plac din orice epocă, în studiul de faţă n-am vorbit de altfel, decît despre fenomene de acest fel.

Teoria noastră despre „matricea stilistică", inconştientă, contribuie nu cu puţin la înţelegerea fenomenelor de „paralelism". Ceea ce se petrece in inconştient are un caracter mult mai anonim, mai colectiv, decît ceea ce are loc în conştiinţă. De obicei o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc şi într-o anume epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămîne însă de obicei aceeaşi în cadrul unei întregi colectivităţi. Uneori dintr-o „matrice stilică" dispar anume determinante mai labile, putînd să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistenţă cu totul nefolositoare, cînd, pentru explicaţia unor asemănări stilistice, se recurge numaidecît la „imitaţie". Explicaţia prin „imitaţie" este adesea numai un regretabil semn de lene a inteligenţei critice. De multe ori ceea ce pare dependenţă de un model este rezultatul efectiv al unei similitudini de matrice stilistică inconştientă. Un stil nu e niciodată produsul unei individualităţi conştiente ca atare; stilul e produsul unui tainic complex inconştient, care prin agenţii săi principali nu reprezintă o realitate individuală, ci o realitate anonimă. Dacă stilul ne apare totuşi ca fiind individual nuanţat, aceasta se lămureşte prin faptul că matricea stilistică variază totdeauna de la individ la individ, cel puţin prin unele determinante, labile, şi de importanţă secundară.

Ar urma să spunem un cuvînt si despre cealaltă teză după care stilul ar fi o realitate primară, în raport cu care indivizilor izolaţi le revine o funcţie de simple organe. Acestei concepţii îi aducem exact aceleaşi obiecţiuni ca şi teoriei dspre „sufletul culturii", la a cărei expunere trecem, fără popas.

3. Teoria despre sufletul culturii. Potrivit acestei teorii, pe cît de sugestivă, pe atît de vagă, orice cultură e efectul unui „suflet cultural". Cultura (stilul) posedă o existenţă de putere elevată, care, ontologic vorbind, nu depinde de indivizi. Nu indivizii sunt aceia, care creează cultura, ca un obiect modelat după plac, ci cultura, ca un subiect suveran, se realizează ea însăşi cu o necesitate organică, prin indivizi. Indivizii sunt simple organe ale unui mare subiect cultural (stilistic). Ceea ce la Kant era „conştiinţa în genere", la Fichte „eul absolut", la Hegel „Ideea", este după teoria de faţă „sufletul cultural": un subiect mai presus de indivizi, chiar dacă nu cuprinde pe toţi indivizii lumii, cum e cazul „eului absolut" la Fichte, sau cum e cazul „conştiinţei în genere" la Kant, ci numai indivizii unei regiuni istorice sau geografice,

mai mult sau mai puţin restrînsă. Cu concepţia aceasta despre un „suflet al culturii", care ar plana peste indivizi şi s-ar realiza prin ei, ne înmuiem parcă degetele într-o nebuloasă de flăcări reci. Concepţia satisface doar preocupări exclusiv metafizice. Ori, din parte-ne, credem că înainte de a ne lansa într-o concepţie metafizică despre cultură, se cuvine să facem oarecare ordine în cîmpul ei fenomenal şi subîe-nomenal, ca să gîndim în concepte cît mai clare cu putinţă. De altfel, chiar şi numai conceptul despre un „suflet" al „culturii" ca generator de „cultură" face o impresie jalnică — de concept — născut pe năsălie. El aduce, prin paliditatea şi inutilitatea sa, foarte mult cu unele concepte „scolastice", in sensul rău al cuvîntului. Sămînţa de mac „adoarme", fiindcă conţine „vis dor-mitiva". Există o cultură sau un stil, fiindcă există un suflet generator corespondent. Dar să trecem peste aceastăobiecţiune. Să admitem pentru moment că ar exista în adevăr un suflet al culturii sau al stilului, în cazul acesta nu înţelegem mai ales două lucruri:

1. Cum se face că acest suflet al culturii, deşi mai presus de indivizi, ia totuşi aspecte, care se nuanţează şi variază, mai mult sau mai puţin, de la individ la individ?

2. Cum se face pe urmă că acest suflet supraindividual se schimbă, intru cît priveşte structura sa, cel puţin de la o epocă la alta? Dacă admitem de o parte, că sufletul culturii ar fi un fel de unitate entelehială, o fiinţă vie, nu înţelegem cum ar putea să penetreze, prefăcînd indivizii, încărcaţi şi ei de entelehiile lor, în simple organe ale sale. Dacă de altă parte am admite că sufletul culturii este o entitate impersonală si indivizibilă ca o idee, nu înţelegem cum şi de ce el se nuanţează după indivizi, si cum si de ce el se schimbă după epoci. Formulăm aci, alternant şi global, unele dificultăţi menite să anuleze efectiv oportunitatea teoriei.

În marginea teoriei despre sufletele culturale se mai ivesc însă şi alte nedumeriri. Concepţia că fiecare cultură implică separat cîte un suflet cultural în înţeles de entitate metafizică duce de-a dreptul la ideea despre impermeabilitatea culturilor, adică la teza că un individ, aparţinînd unei anume culturi, nu poate niciodată să înţeleagă o altă cultură, sau că sufletele culturale îşi sunt iremediabil străine unul altuia. Cum nu există înţelegere de la o cultură la alta, de la un stil la altul, n-ar exista nici influenţe de la o cultură la alta, decît prin „neînţelegere", fie reciprocă, fie unilaterală, însemnăm că morfologii culturii, şi cu deosebire Spengler, ernit chiar cu toată îndrăzneala asemenea deconcertante păreri. Spengler trebuie felicitat pentru duhul consecvenţei şi pentru dezinvoltura puerilă, cu care singur descoperă punctele vulnerabile ale unei atare filosofii. Spengler nu face, în fond, decît să transpună, de pe un plan metafizic pe planul filosofici culturii, teoria leibniziană despre monade. în concepţia leibniziană monadele reprezintă unităţi sufleteşti absolute, care n-au nici un contact efectiv cu ceea ce se petrece în afară de ele: monadele n-au ferestre. Lumea naşte în fiecare monadă în felul său unic, nu printr-o adevărată oglindire, ci pe temei de absolută şi subiectivă spontaneitate. Culturile ar fi, după concepţia spengleriană, asemenea „monade fără ferestre". Totuşi, influenţele şi contaminările reciproce între culturi, între stiluri, înrîuririle şi interferenţele nu pot fi negate numai de dragul spiritului de consecvenţă al unei teorii. Influenţele nu există numai prin „neînţelegere" şi „falsuri"; influenţele se împlinesc parte prin „înţelegere", parte prin falsuri". Teoria noastră despre „matricea stilistică", în înţeles de complex inconştient de factori determinanţi discontinui, care pot fi izolaţi, lămureşte modul cum, cu toată specificitatea unei culturi sau a unui stil, e totuşi posibilă şi contaminarea de la cultură la cultură, de la stil la stil. Matricea stilistică a unei culturi şi matricea stilistică a altei culturi conţin adesea diverşi factori comuni sau înrudiţi. Cultura europeană şi cultura indică, de pildă, se întîlnesc cel puţin prin orizontul lor spaţial infinit. Nu este oare dată aici o suprafaţă de co tact cu suficiente posibilităţi de înţelegere reciprocă?

Faptul că un stil, cu tot caracterul său anonim, ia reflexe fortuite şi se nuanţează de la individ la individ, poate fi uşor explicat prin constanţa considerabilă, dar nu absolută, de care se bucură o „matrice stilistică": în complexul ei există totdeauna şi unii factori mai secundari, care, îăcînd parte din masa flotantă si labilă a complexului, sar din joc, făcînd loc altora.

Transpunînd problema stilului de pe planul psihologic de o parte şi morfologic de altă parte, pe planul inconştientului sau al filosofici abisale, se deschid, precum am văzut, în mai multe direcţii neaşteptate perspective, care reclamă incursiuni în cele mai disparate domenii.

Teoria despre matricea stilistică inconştientă şi despre per-sonanţa acesteia în

conştiinţă constituie desigur şi o contribuţie nu lipsită de interes la doctrina despre inconştient în genere. Spuneam, în unele din capitole, că inconştientul nu reprezintă un simplu reziduu de imagini şi de porniri refulate, ci o realitate psihică-spirituală cosmetică. Inconştientul îşi are orizonturile, accentele, atitudinile, înclinările sale formative, proprii, care pot să fie cu totul altele decît cele ale conştiinţei, dar care au darul de a răzbate personant în conştiinţă, îndeobşte inconştientul a fost admis ca substrat al creaţiei spirituale încă din timpul romanticilor, dar inconştientul era considerat din partea lor, printr-o afirmaţie globală, lipsită de duhul dozării, ca un factor creator pur şi simplu, ca „facultate". Romanticii n-au încercat de loc să se apropie de structura şi constituţia ca atare a inconştientului. Psihanaliştilor trebuie să le recunoaştem meritul de a fi făcut un pas în această direcţie. Ei n-au parvenit însă decît pînă la punctul de a considera inconştientul drept „haos dinamic". Ne place să credem că în lucrarea de faţă am izbutit să lărgim priveliştea. Inconştientul ni se descoperă ca o realitate psihică-spirituală statornică în orizonturi, care îi aparţin, func-ţionînd suveran după propriile sale norme, graţie unei închegări de atitudini, accente, şi năzuinţi, puternic constituite, şi care împrumută conştiinţei individuale suportul continuităţii şi neştiute legături cu colectivitatea. Căci, prin orizonturile inconştiente si prin matricea stilistică, suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancoraţi într-o viaţă anonimă.